colección boreal



LA SOCIOLOGIA COMO FORMA DE ARTE

Robert Nisbet



ESPASA-CALPE

todocoleccion

LA SOCIOLOGÍA COMO FORMA DE ARTE

Por ROBERT NISBET



El pensamiento sociológico americano tiene uno de sus representantes más ilustres en Robert Nisbet, titular de la Cátedra Albert Schweitzer de Humanidades en Columbia University, Nueva York, después de haber enseñado en California (Berkeley y Riverside), Princeton, Smith y en la Universidad de Bolonia en Italia. Nisbet estudia las cuestiones sociológicas, políticas e históricas sin perder de vista las formas concretas de la vida, con referencias constantes a la situación histórica del hombre, a la literatura y al arte, al medio en que vive, a las diversas clases de comunidades. Es autor de importantes libros como *The Sociology of Émile Durkheim, The Quest for Community, Social Change and History* y *Twilight of Authority*.

La Sociología como forma de arte es un breve libro de sorprendente originalidad —ya presente en su título—; muestra cómo la sociología, independientemente de su carácter «científico», es una forma de arte, constituida en el siglo XIX, en estrecha relación con la literatura, la pintura, la historia, la filosofía; cómo utiliza temas, estilos, impulsos creadores, formas de representación, recursos todos propios de las artes. Esto culmina en el hecho de que los grandes sociólogos han construido *retratos* —el burgués, el obrero, el intelectual— y *paisajes* —las masas, los pobres, la fábrica—. Nombres como Marx, Weber, Durkheim, Simmel son prueba de este parentesco entre la sociología y la literatura y el arte, que trazan por los mismos años análogos retratos y paisajes. Esta nueva perspectiva proyecta una luz eficacísima sobre ambos dominios y sobre sus raíces en la misma vida histórica.



IMPRESO EN ESPAÑA

PRINTED IN SPAIN



ROBERT NISBET

LA SOCIOLOGÍA COMO FORMA DE ARTE

En cariñoso recuerdo a S. N.

Traducción del inglés
por
CONSUELO LUCA DE TENA

ESPASA-CALPE, S. A.
MADRID
1979

ES PROPIEDAD

Esta versión española, publicada en idioma inglés con el título
de *Sociology as an Art Form*, se edita por acuerdo
con Oxford University Press, Inc.

Versión original: © Robert Nisbet, 1976
Versión española: © Espasa-Calpe, S. A., 1979

Impreso en España
Printed in Spain

—

Depósito legal: M. 13.428—1979

ISBN 84-239-2511-0

Talleres gráficos de la Editorial Espasa-Calpe, S. A.
Carretera de Irún, km. 12,200. Madrid-34

ÍNDICE

Por el carácter de ensayo que este libro tiene, he evitado las notas y las referencias a pie de página, contentándome con la simple identificación en el texto de los autores y de sus libros. Hay, sin embargo, algunos trabajos que me han resultado de extraordinario valor al escribir mi propia obra y que me satisface citar aquí: Herbert Read, *The Art of Sculpture*, *Icon and Idea*, y *Arte y Sociedad*; Étienne Gilson, *Pintura y realidad*; E. H. Gombrich, *Art and Illusion*; S. Giedion, *The Beginnings of Art*; Raymond Williams, *Culture and Society* y también *The Country and the City*; Jacques Barzun, *The Use and Abuse of Art*; y cualquiera que se interese por la común naturaleza de la inventiva artística y científica no debe omitir la consulta del número especial del *Bulletin of the Atomic Scientists*, de febrero de 1959, con sus numerosas y brillantes contribuciones tanto de científicos como de artistas. Exceptuando solamente el trabajo mencionado en último lugar, ninguno de los otros me eran conocidos cuando concebí la idea esencial de este libro (que publiqué en un artículo en *The Pacific Sociological Review*, otoño 1962), pero sin la ayuda que me proporcionaron sus

investigaciones sobre la naturaleza del arte y sus relaciones con la mente humana, no me habría sido posible ensanchar la idea original en este libro. Gustoso recojo aquí mi deuda con todos ellos. Es también un placer dar las gracias una vez más a Stephanie Golden, de Oxford University Press, por la atención que ha dedicado a la edición de este libro y por sus valiosas sugerencias respecto al contenido y al estilo.

INTRODUCCIÓN

Hace algunos años, investigando sobre algunas de las fuentes de la sociología moderna, se me ocurrió que ninguno de los grandes temas que habían proporcionado constante estímulo y también fundamentos teóricos a los sociólogos durante el siglo pasado había sido abordado con algo que se pareciera a lo que hoy solemos considerar como «método científico». Me refiero al tipo de método que encontramos descrito en nuestros textos y cursos sobre metodología, lleno de referencias al análisis estadístico, planteamiento de problemas, hipótesis, comprobación, repercusión y construcción de teoría.

Los temas a que me refiero son bien conocidos de todos en el terreno de las ciencias sociales y otros campos afines: *comunidad, masas, poder, desarrollo, progreso, conflicto, igualitarismo, anomia, alienación* y *desorganización*. Existen otros, pero éstos servirán por el momento. De la importancia de estos temas no cabe la menor duda: sin su presencia y, sobre todo, sin su poder de sugerencia para las mentes de los sociólogos durante los últimos cien años o más, la sociología

habría sido, desde luego, una rama del pensamiento radicalmente diferente.

Lo que también percibí en mis indagaciones fue la estrecha relación que, a lo largo del siglo XIX, tuvieron tales temas en sociología con otros casi idénticos en el mundo del arte —pintura, literatura, incluso música— y, más aún, la profunda afinidad de las fuentes de inspiración, estímulo y realización de estos temas. Sociología y arte están estrechamente ligados. No necesitamos más que volvernos hacia las historias de la literatura, estética y artes en general para hallarnos en presencia de temas y objetivos que ostentan un sorprendente parecido con aquellos que acabo de señalar en la sociología. La relación del individuo con la aldea, el pueblo y la ciudad; la relación entre ciudad y campo; la influencia de la autoridad, o de su crisis, sobre la vida humana; la búsqueda de lo sagrado, la tortura del anonimato y de la alienación: todo esto puede contemplarse en las novelas, dramas, poemas y cuadros, incluso en las composiciones musicales de todos los tiempos, con la misma vivacidad que tiene en las obras de los sociólogos, desde Tocqueville y Marx en adelante.

Tales reflexiones me condujeron a este libro, que, desde un punto de vista al menos, puede considerarse como una especie de profilaxis, no contra la ciencia, sino contra el cientifismo, que es la ciencia cuando carece de espíritu de descubrimiento y creación. Fui tomando cada vez mayor conciencia de que no sólo no hay conflicto entre la ciencia y el arte, sino que en sus raíces psicológicas son casi idénticos. Donde existe más claramente la unidad de arte y ciencia es en las motivacio-

nes, impulsos, ritmos e inquietudes que subyacen en la creatividad en cualquier terreno, artístico o científico.

Lecturas posteriores me llevaron a darme cuenta de que la idea que había tomado forma en mi pensamiento respecto a la unidad esencial de arte y ciencia la había tomado ya, tiempo atrás, en otras mentes tanto científicas como artísticas. Hace veinticinco siglos, Platón proclamó la unidad del arte y la ciencia, relacionando la labor del astrónomo con la del pintor. «Debemos», escribió en *La República*, «utilizar el ornato variado de los cielos como una pauta que ayude al estudio de esa realidad, exactamente como lo haría quien se encontrase con diagramas dibujados con especial cuidado y elaboración por Dédalo o cualquier otro artesano o pintor.» Cuando Kepler escribía: «Los caminos por los que el hombre llega a penetrar en los asuntos celestiales me parecen tan dignos de admiración como esos mismos asuntos», no se le pasaba por la cabeza que existiese alguna diferencia significativa entre aquello a lo que el teólogo, el filósofo, el artista y él se dedicaban. Marston Morse, eminente matemático contemporáneo, escribió hace algunos años:

> El primer vínculo esencial entre las matemáticas y las artes se encuentra en el hecho de que el descubrimiento en las matemáticas no es una cuestión de lógica. Es más bien el resultado de misteriosos poderes que nadie comprende y en los que el reconocimiento inconsciente de la belleza debe desempeñar un importante papel. De entre una infinidad de esquemas, el matemático escoge uno determinado por razón de su belleza y lo aplica a la tierra, nadie sabe por qué. Posteriormente, la lógica de las palabras y de las formas lo justifican. Sólo entonces alguien puede decir algo a algún otro.

Puede que las matemáticas no sean el ejemplo perfecto de las ciencias, que, después de todo, se ocupan de lo empírico y lo concreto, cosa que las matemáticas, en esencia, no hacen. Pero no es éste el corazón del asunto. Lo que es vital es el acto subyacente de descubrimiento, iluminación o invención que constituye la clave de toda auténtica obra creadora. Hace mucho que los más grandes científicos son conscientes de la básica unidad del acto creador tal como se produce en las artes y las ciencias. Una extensa y creciente literatura lo atestigua. Sólo en las ciencias sociales y en particular, siento decirlo, en la sociología, campo en el que existe un mayor número de textos sobre «metodología», ha tendido a rezagarse esta conciencia de la auténtica naturaleza del descubrimiento. Incontables obras en las ciencias sociales revelan la incapacidad de sus autores para percibir esta crucial diferencia entre lo que puede propiamente llamarse la *lógica del descubrimiento* y la *lógica de la demostración*. La segunda está debidamente sujeta a reglas y prescripciones; la primera no lo está. De todos los pecados contra la Musa, sin embargo, el más grave es la afirmación, o sólido supuesto, en los textos sobre metodología y construcción de teoría, de que la primera (y absolutamente vital) lógica puede invocarse de algún modo obedeciendo las reglas de la segunda. De tal error de concepción sólo pueden resultar sequía y esterilidad intelectuales.

Mientras reflexionaba sobre la unidad del acto creador, me llamó además la atención lo que tienen en común las *historias* del arte y de la ciencia. Es bien sabido de todos los historiadores de la literatura, pin-

tura, escultura, arquitectura y otras artes que sus temas están sujetos, o al menos así suele parecer, a «estilos» sucesivos, a veces recurrentes. Para el experto en pintura rara vez hay dificultad en distinguir lo medieval de lo renacentista, o, para el historiador de la arquitectura, lo románico de lo gótico. Tampoco se plantean mayores dificultades en la historia de la poesía en cuanto a distinguir lo isabelino de lo romántico, aunque nadie podrá argüir una infalibilidad total ni una diferenciación absoluta entre ambos estilos. La cuestión es, sencillamente, que al menos durante dos siglos las historias del arte se han escrito, por lo general, como una sucesión de estilos, no muy diferentes de las etapas en que se considera dividido el desarrollo de la sociedad desde un punto de vista evolutivo.

Actualmente, la ciencia se nos revela también en términos estilísticos. Puede que esto sea más difícil de demostrar, y desde luego menos valioso, en las ciencias físicas, pero en cuanto se trata de ciencias sociales, y con ellas la filosofía social y moral de que derivan, es inevitable que salten a la vista los cambios de estilo que se producen en una determinada ciencia social en el plazo de un siglo o más. El estilo de la sociología de mediados del siglo XIX es bastante diferente del que se dio más tarde, en la época de Durkheim y Weber, y el observador avisado descubrirá en nuestro propio siglo una serie de estilos sucesivos, a menudo simples modas en realidad.

Por último, aunque la unidad auténticamente vital de arte y ciencia es la que se basa en las formas de *comprender* la realidad, no debemos pasar por alto la considerable semejanza de los *medios de representa-*

ción de esa realidad en las artes y las ciencias. A todos nos es familiar, naturalmente, el retrato tal como se encuentra en la pintura, la escultura y también en la literatura. El retrato es una forma antigua y universalmente acreditada en las artes. También lo es el paisaje, que tan prodigado vemos en la pintura, pero también en la literatura y la música. El paisaje es el medio de que dispone un artista creador para representar determinada parte de la tierra, el cielo y el mar tal como su propia conciencia selectiva los ha destilado. Tenemos finalmente el problema de la acción o el movimiento, del que tanto se han ocupado artistas y filósofos del arte: el problema de utilizar los materiales, ya sea en pintura, música o literatura, de forma que traduzcan el sentido dinámico del flujo o movimiento a través del tiempo y el espacio.

Todo esto, como digo, es bien conocido en las artes. Pero lo que no lo es tanto, como vine a darme cuenta, es que la sociología, a lo largo de su historia, se ha enfrentado precisamente con los mismos problemas y ha utilizado, *mutatis mutandis*, precisamente los mismos medios para comunicar a los demás determinada concepción o sentido de la realidad. De esta forma, como muestro, resulta que lo más importante de la sociología consiste en gran parte en paisajes del panorama social, económico y político de la Europa occidental del siglo XIX y principios del XX. Lo que Tocqueville y Marx, y luego Toennies, Weber, Durkheim y Simmel nos ofrecen en sus más grandes obras, desde *La democracia en América* y *El capital* a *Gemeinschaft und Gesellschaft*, de Toennies, o *Metropolis* de Simmel, es una serie de paisajes, cada cual tan

característico y convincente como puedan serlo las mejores novelas o pinturas de su época. En la fascinación por el contraste entre el campo y la ciudad que observamos en los impresionistas rivalizan los principales sociólogos, igualmente interesados por los efectos del entorno rural o urbano sobre la vida humana.

Lo mismo ocurre con los retratos. ¿Qué artista de la época nos brinda en sus novelas o cuadros personajes más sugestivos que lo que encontramos en Marx sobre el burgués y el obrero, en Weber sobre el burócrata o en Michels sobre el político de partido? El personaje, como he indicado, es el compromiso del sociólogo entre la generalidad o repetición de la experiencia humana y su individualidad. Pero el mismo es el compromiso del artista.

Qué parecidos son también los esfuerzos del artista y el sociólogo para dotar a su tema de lo que Herbert Read, el historiador y crítico de arte, ha llamado «la ilusión de movimiento». No es poca la habilidad artística que implica la descripción que Marx hace del capitalismo como una estructura en movimiento, la representación de Tocqueville de la igualdad como un proceso dinámico, o la de Weber de la racionalización.

Que Marx, Weber, Durkheim y Simmel eran científicos está fuera de duda. Pero también fueron artistas, y si no lo hubieran sido, si se hubiesen contentado exclusivamente con demostrar hasta dónde habían llegado por medio de un aséptico planteamiento de los problemas, una meticulosa verificación y una teorización satisfactorias hoy en cualquier curso doctoral sobre metodología sociológica, el mundo todo del pensamiento sería mucho más pobre.

Una cosa más: repetidas veces me ha llamado la atención el número de casos en que las visiones, intuiciones y principios originales de la sociología en su etapa clásica habían sido anticipados y expuestos con profundidad y forma casi idénticas por algunos artistas, principalmente románticos, en el siglo XIX. No podemos despojar a Tocqueville, Marx, Weber y otros sociólogos de las visiones que les hicieron famosos: visiones de la sociedad de masas, la industrialización, la burocracia y demás. Pero sería vivir en la ignorancia no reconocerlas claramente, aunque expuestas de modo diferente, en los escritos juveniles de autores como Burke, Blake, Carlyle, Balzac y algunos más cuya reacción frente a la revolución democrática e industrial creó un estado de conciencia en el que desembocarían más tarde los sociólogos y otros representantes de la filosofía de las ciencias. Creo que hemos ido dándonos cada vez mayor cuenta de la prioridad del artista en la historia del pensamiento. Digo esto en un doble sentido. No es sólo que el artista pueda preceder al científico en el reconocimiento de lo nuevo o lo vital en la historia —pensemos en Blake, denostando la mecanización de las fábricas mucho antes de que a cualquier científico se le ocurriese otra cosa que una complacida aceptación— sino que, en una misma persona, es el componente artístico del conocimiento el que es capaz de generar, mediante la intuición y otras condiciones más familiares al arte, los elementos que solemos considerar como científicos.

Sin duda habrá científicos que declaren que su especialidad queda disminuida o distorsionada al compararla con el arte, ya en cuanto a sus fuentes imagina-

tivas o en cuanto a las formas de comunicar esa imaginación. A su vez, habrá seguramente artistas que, al leer estas páginas, tengan en gran medida las mismas reacciones. Desde hace tiempo, aunque realmente sólo desde principios del siglo XIX, venimos perpetuando la errónea convicción de que arte y ciencia son por su propia naturaleza muy diferentes entre sí. Ya es hora de dar fin a este error, y a los sociólogos reticentes quizá pueda alentarles el hecho de que los científicos verdaderamente importantes de nuestro siglo, en la física, matemáticas, biología y otras esferas, llevan mucho tiempo insistiendo en la unidad básica de arte y ciencia.

I

LAS FUENTES DE LA IMAGINACIÓN

La sociología es, sin duda, una ciencia, pero es también un arte, nutrido precisamente, como defiendo en este libro, por los mismos tipos de imaginación creadora que encontramos en la música, la pintura, la poesía, la novela o el teatro. Pero tampoco está sola la sociología en este reino de las artes. Bajo el acto creador, en cualquier ciencia, física o social, yacen una forma y una intensidad de imaginación, y una utilización de la intuición y de lo que Sir Herbert Read ha llamado la «imaginación icónica» cuya naturaleza no difiere de la que descubrimos en el proceso creativo de las artes.

Sería un error declarar que arte y ciencia son una misma cosa. No lo son. Cada cual tiene sus propias señas de identidad, especialmente las de su técnica y sus medios de expresión. No es equivocado, en cambio, insistir en el hecho de que en la historia del pensamiento occidental hasta el siglo XIX hubo poca conciencia, si es que hubo alguna, del arte y la ciencia como zonas de inspiración y trabajo diferentes. Ni en la Edad Media, ni en el Renacimiento, el Siglo de las Luces o la Ilustración se hizo ninguna distinción sus-

tancial entre las operaciones, por ejemplo. de un Miguel Ángel y las de un Kepler.

Nosotros, en cambio, sí hacemos hoy tal distinción, y el principal argumento de este libro es que las diferencias tienden a borrarse más que a realzarse. Lo que es común al arte y la ciencia es muchísimo más importante que lo que las diferencia. No puedo evitar la idea de que la renovación y revitalización de ideas y teoría que tan desesperadamente necesitamos hoy en la sociología y, por supuesto, en las demás ciencias sociales recibiría un fuerte impulso si existiera, a todos los niveles de la enseñanza y la investigación, suficiente conciencia de la unidad del arte y la ciencia, especialmente por lo que respecta a las fuentes de la imaginación en cada campo.

El primer error de concepto que debemos superar es el siguiente: que mientras la función de la ciencia y de la investigación es la búsqueda de la verdad, el esclarecimiento de la realidad, la función del arte, en cualquiera de sus manifestaciones, es sencillamente dar expresión a la belleza o proporcionarnos una experiencia de segunda mano como sucedáneo para la comprensión de la verdad. Pero lo que Herbert Read escribe en *Arte y Sociedad* viene aquí muy al caso:

> La naturaleza esencial del arte no se encuentra ni en la producción de objetos que satisfagan necesidades prácticas ni en la expresión de ideas filosóficas o religiosas, sino en su capacidad de crear un mundo sintético y de consistencia propia... un modo, por consiguiente, de concebir la percepción individual de determinado aspecto de la verdad universal. En todas sus actividades esenciales, el arte está tratando de decirnos algo: algo sobre el universo, algo sobre la naturaleza, sobre el hombre o sobre el propio artista.

El interés del artista por la forma o el estilo corresponde al interés del científico por la estructura o el tipo. Pero tanto el artista como el científico se ocupan primordialmente de iluminar la realidad, se ocupan, en suma, de explorar lo desconocido y, lo que no es menos importante, de interpretar el mundo físico y humano.

E igual que debemos considerar al artista implicado en el reino del conocimiento, debemos contemplar al científico a la luz de lo que llamamos estética. Respecto a esto tenemos el testimonio de un buen número de científicos. Vislumbrar la belleza en una hipótesis determinada, reconocer el logro estético en tal proposición o fórmula, apreciar la elegancia en un planteamiento o un resultado, todo esto, como ya bien sabemos, ocupa un importante puesto en la ciencia. Por extraño que a primera vista pueda parecer al profano, es un hecho reconocido que más de una teoría o principio científico ha sido escogido por su autor a causa de sus cualidades estéticas.

Tampoco hay conflicto entre lo estético y lo práctico o lo utilitario. La mayor parte de los inventos fundamentales del hombre, nos dice Cyril Smith, del M. I. T., hicieron su primera aparición en el contexto de lo artístico, de lo estético. «La innovación y el descubrimiento», escribe el profesor Smith, «requieren una curiosidad de origen estético; no surgen bajo la presión de la necesidad, aunque, naturalmente, una vez que se conocen nuevas propiedades de una materia o nuevos mecanismos, quedan éstos disponibles para el uso.» La propia metalurgia, nos dice Smith, «comenzó con la fabricación de cuentas para collares y

ornamentos en cobre martilleado o en pepitas, mucho antes de que se hicieran cuchillos y armas "útiles"».

Donde quiera que surja el ímpetu inicial, sin embargo, la estrecha relación entre el arte, por un lado, y la ciencia y la técnica, por otro, es muy antigua y profunda. La imagen privilegiada de que goza el artista desde el siglo XIX nos hace olvidar la posición que tuvo en la escala social por muchos siglos. Durante la Edad Media y aun bien entrado el Renacimiento, el pintor y el escultor eran considerados como uno cualquiera entre la multitud de los artesanos. El arte, como ahora sabemos, se tenía por una ocupación servil en muchos lugares. Étienne Gilson, en *Pintura y realidad*, cita a Vasari a propósito de que el propio Miguel Ángel tuvo en su mocedad grandes dificultades para dedicarse al trabajo que le gustaba, tal era la aversión de su padre y otros miembros de su familia a que «desperdiciase» su tiempo en ocupaciones que, en la ilustre casa en donde creció el artista, se consideraban viles. «El hecho de que la pintura sea un trabajo manual», escribe Gilson, «ha tenido una visible influencia en el curso de su historia.»

Pero ¡cómo se parece todo esto a la historia de la ciencia! Piénsese tan sólo en los siglos en que quienes pretendían experimentar con la naturaleza se veían obligados, por mor de la respetabilidad, a llevar a cabo sus trabajos prácticamente en secreto. Tal era la falta de estima que se tenía por el trabajo manual. Hasta el siglo XIX no se consideraría la ciencia digna de la Universidad.

En muchos aspectos, pues, arte y ciencia son semejantes. Los más grandes científicos, entre los que in-

cluyo a los más grandes sociólogos, con Max Weber quizá a la cabeza en este aspecto, han sido y son conscientes de este parentesco, como denota la constante insistencia de Weber en la primacía de lo que él llama *Verstehen*, una comprensión que penetra el reino de los sentimientos, las motivaciones y el espíritu. Cualquier artista que haya examinado alguna vez los cimientos de su propia obra creadora estará de acuerdo con Weber sobre la crucial importancia de una comprensión enraizada a la vez en la intuición, la «imaginación icónica» y los datos de la experiencia y la observación.

Tanto en la ciencia como en el arte existe la tendencia, por parte del creador, a salirse del mundo de la percepción ordinaria y de lo que solemos llamar sentido común. Einstein escribió una vez: «Coincido con Schopenhauer en que uno de los más poderosos motivos por los que el arte y la ciencia atraen a la gente es el deseo de escapar de la vida cotidiana.» No se trata de que la ciencia ni el arte sean una torre de marfil, un refugio o retiro. Cada uno es, por el contrario, un medio de elevar al más alto nivel una forma de observación y una profundidad de comprensión que muy a menudo se ven coartadas por lo que Robert Bridges llamó una vez «la infinita literalidad» de cuanto nos rodea. Un teorema matemático, un principio físico, una sinfonía, un soneto, una novela, todo son «escapes» si queremos, pero en absoluto escapes de la realidad o la verdad: sólo de los convencionalismos y literalidad que nos presionan y en que nos vemos obligados a desperdiciar tan gran parte de nuestra vida personal. Encuentro muy revelador que la palabra «teo-

ría» proceda de la misma raíz griega que la palabra «teatro». Una tragedia o una comedia, después de todo, tienen tanto de indagación sobre la realidad y de destilación de percepciones y experiencias como cualquier hipótesis o teoría dedicada a dar cuenta de la variable incidencia del asesinato o el matrimonio. Cuando Shakespeare declaraba que: «El mundo entero es un escenario. Y todos los hombres y mujeres meros actores. Hacen sus entradas y sus salidas. Y cada uno representa varios papeles a la vez...», había alcanzado un nivel de comprensión que no llegaría a hacerse explícito hasta hace muy pocos años, en los escritos de algunos sociólogos.

Es un error pensar en la creatividad como un poder especial del que sólo están dotados los genios. Es oportuno lo que Livingstone Lowes escribió en su estudio sobre Coleridge, *Road to Xanadu:*

> «Creación», como «creador», es una de esas palabras hipnóticas que tienden a hechizar el entendimiento y a disolver nuestro pensamiento en bruma... Cada uno de nosotros vive —el más gris y menos glorioso con el resto— en el centro de un mundo de imágenes... Por intensificados, sublimados y controlados que estén, los caminos de la facultad creadora son los caminos universales de ese algo fluyente, aunque conscientemente dirigido, que conocemos (o creemos conocer) por vida. El genio creador, hablando llanamente, utiliza procedimientos comunes a nuestra especie, pero de intensidad superlativa.

La palabra fundamental en el párrafo de Lowes es, naturalmente, «imágenes». No podemos prescindir de ellas, ni en la ciencia ni en el arte. ¿Qué otra cosa es la imaginación, sino ese dar vueltas a nuestra cabeza,

incansable, apremiante, a menudo desordenado, de *imágenes* con las que expresar y acotar algún aspecto de la realidad percibida? Herbert Read, en *Icon and Idea*, escribiendo sobre la «imagen constructiva», cita al artista del siglo XX, Gabo:

> «Con infatigable perseverancia va el hombre construyendo su vida, dando una imagen concreta y nítidamente perfilada a lo que se supone desconocido y que sólo él, mediante sus construcciones, da constantemente a conocer. Crea imágenes de su mundo, las corrige y las cambia en el curso de los años, de los siglos. Para ello utiliza grandes instalaciones, complicados laboratorios que le han sido dados con la vida: el laboratorio de sus sentidos y el laboratorio de su mente, y por medio de ellos trastoca, interpreta, construye caminos y medios *en forma de imágenes* para orientarse en su propio mundo.»

Fueron Bacon y Descartes —dos de las mentes más imaginativas y creadoras de todo el pensamiento occidental— quienes más hicieron por sentar la idea de que la verdad es el resultado en línea recta, en expresión de Bacon, de la observación sensorial apoyada por un método de inducción que proporcione leyes y principios, y, en términos de Descartes, de un riguroso proceso de razonamiento deductivo a partir de lo evidente en sí mismo. Ambos piensan que, concentrándose en un método, la verdad, el descubrimiento del conocimiento podían ponerse al alcance de todos los seres humanos por igual. Que ningún científico importante haya procedido nunca en sus obras según las directrices de Bacon o Descartes, como tampoco lo ha hecho ningún gran artista, no ha impedido que la consagración del método

por parte de estas dos mentes, auténticamente poderosas, haya exigido un triste tributo, especialmente en las ciencias sociales. Pues de lo que ni Bacon ni Descartes se percataron —y si lo hicieron se lo callaron— es de que sin «la imagen y la idea», sin la imagen germinal, sin toda un plétora de imágenes, la sujeción estricta a cualquier método concebible está avocada a la banalidad y la esterilidad. Miguel Ángel partió de una imagen al crear su *Piedad*, y lo mismo hicieron Faraday para desarrollar su dinamo o la inducción electromagnética y Einstein su teoría de la relatividad.

El desaparecido Eugene Rabinowitch, físico eminente, escribe:

> «La evolución de la mente humana es un proceso único, que se revela con diferente intensidad, diferente claridad, diferente cadencia temporal —en sus distintas manifestaciones— en el arte, la ciencia, la filosofía, el pensamiento social y político. Es como una fuga, o un oratorio, en que cada instrumento o voz entra por turno... La voz del artista es a menudo la primera en responder. El artista es el individuo más perceptivo dentro de la sociedad. Su sensibilidad para el cambio, su comprensión de lo nuevo, lo por venir, parece más aguda que la del pensador científico, racional, de movimiento más lento. Es en la producción artística de un determinado período, más que en el pensamiento, donde hay que buscar las sombras proyectadas hacia adelante por los acontecimientos venideros, la anticipación profética.»

La historia intelectual y cultural de Occidente ha demostrado repetidas veces la veracidad de estas palabras. Puedo recordar vivamente la primera vez que la idea de la prioridad del arte se impuso a mi propia mente. Fue en el curso de mi primera visita y fasci-

nado deambular por las salas del gran museo de arte de los Uffici en Florencia. En este museo, donde cada sala representa, por así decirlo, una época o parte de una época de Occidente desde la Edad Media, era posible ver no sólo las imágenes cambiantes del hombre y la sociedad en las esculturas y cuadros, sino también la precedencia en el tiempo que éstos tuvieron respecto a los mismos cambios de imagen que pueden percibirse en la historia de la filosofía y de la ciencia. Es el arte el que constituye el auténtico puente entre el comunalismo medieval, tan profundamente arraigado en la vida de las gentes, en sus pueblos, familias, gremios y vecindarios, y la sociedad cada vez más mecanizada, regida por el poder, individualista y racional que hemos visto extenderse desde el Renacimiento en adelante por todo Occidente y en nuestro propio siglo por el resto del mundo.

Tendré más que decir sobre las implicaciones que para la sociología y sus principales temas tiene este cambio histórico tan trascendental. De momento, sin embargo, lo que deseo subrayar es la prioridad del arte, de la imaginación del artista, en todo descubrimiento o interpretación. En cuanto al origen de la experiencia intelectual, lo que el artista y el científico tienen en común es su deseo de comprender el mundo exterior, de reducir su aparente complejidad, incluso caos, a una especie de representación ordenada. En un sentido muy estricto, el comienzo del arte en la historia de la humanidad es también el comienzo de la ciencia. Los famosos pictogramas que el hombre de Cromagnon dejó en las cuevas de la Dordoña en el Paleolítico Superior no pueden considerarse como simples

decoraciones. Son intentos de transformar lo desconocido en conocido.

«La actividad artística empieza cuando el hombre se enfrenta con el mundo visible como con algo inmensamente enigmático... En la creación de una obra de arte, el hombre entabla una lucha con la naturaleza no por su existencia física, sino por su existencia mental.» Las palabras son del alemán Conrad Fiedler, filósofo del arte del siglo pasado, y las cita Herbert Read en su notable libro *Icon and Idea*, que lleva el adecuado subtítulo de «La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana». Read nos dice, con todo lujo de ejemplos, que «el arte ha sido y es el instrumento esencial en el desarrollo de la conciencia humana».

Así es. Y también es el instrumento esencial de la conciencia científica, y no menos de la sociológica. La espuela de curiosidad que encontramos justamente en el alma de la auténtica ciencia tuvo su más antigua expresión humana en el arte. Sin excepción, las primeras interpretaciones o representaciones del espacio, masa, movimiento, de la relación de la flora y la fauna con su entorno y de la naturaleza del hombre, de la cultura y la sociedad, se encuentran en el arte: en pictografías, pinturas, esculturas, baladas, en la épica y en la lírica.

En ningún auténtico descubrimiento hay nunca nada de ordenado, organizado o sistemático. «Los descubrimientos de la ciencia», escribió el desaparecido Jacob Bronowsky, premio Nobel, en *Ciencia y valores humanos*, «las obras de arte son exploraciones, o más bien explosiones, de una afinidad oculta. El descubridor o el artista presenta en ellos dos aspectos

de la naturaleza y los funde en uno solo. Éste es el acto de la creación, del que nace un pensamiento original, y en toda ciencia y arte originales se trata del mismo acto.»

Estas palabras podrían bien grabarse sobre la entrada de todo edificio consagrado a las ciencias físicas y sociales, especialmente estas últimas. No puede uno dejar de pensar cuán diferentes serían las cosas en las ciencias sociales, si en el momento de su formación sistemática en el siglo XIX hubieran tomado como modelo a las artes en igual medida que tomaron a las ciencias físicas. Lo que ocurrió en muchos casos fue que los estudiosos del ser humano tomaron de la ciencia la forma, la retórica, los modos, pero no la verdadera esencia, la esencia psicológica de la ciencia física en su plenitud. De nuevo me remito a la diferencia entre la lógica del descubrimiento y la lógica de la demostración. Es esta última, con toda la seguridad, determinismo y mecanicismo que tuvo en el siglo XIX, la que parece haber tenido mayor influencia sobre aquellos que, como Comte y Mill, buscaban la absoluta, definitiva e irrefutable ciencia del hombre. Sin embargo, las mentes auténticamente eminentes y fecundas del siglo en el terreno de las ciencias sociales percibieron claramente la afinidad entre el origen de la ciencia y el del arte. Ninguna de estas mentes se dejó coger en las cadenas de los planes de estudio que hoy atenazan a tantas jóvenes inteligencias.

Esto no quiere decir que las mentes a que me refiero no fueran disciplinadas, que no se vieran limitadas incluso coartadas por los valores inherentes a ningún cuerpo teórico o práctico. Sino sólo que nin-

guna de ellas se vio obligada a arroparse en cualquiera de esos tipos de restrictiva burocratización intelectual que constituyen el núcleo de muchos de los textos sobre metodología y construcción de teoría que hoy nos rodean.

No tenemos más que pensar en los crímenes que se cometen hoy en las aulas en nombre de la «prueba», de la «verificación» o de la «validez». Ni que decir tiene que, al menos en la ciencia, debe buscarse una clase de verdad que sea válida para los demás, en teoría por lo menos. Pero de ello no se sigue, sin embargo, que tal investigación o indagación no sea válida si no puede ser sometida por los demás a una verificación objetiva en cada paso de su proceso. Un historiador de talento, David L. Hull, nos ha mostrado cómo la plena aceptación de la teoría darwinista por parte de la comunidad científica de mediados del siglo XIX se vio retrasada por la creencia general de que tales teorías deben ser probadas, y puesto que, ciertamente, Darwin no aportaba pruebas en la forma requerida, la teoría quedaba sin validez. Como sabemos, de hecho no fue posible ninguna clase de prueba de la selección natural darwiniana hasta que, por caminos bastantes diferentes, se dispuso de los recursos de la genética de Mendel. ¡Supongamos que Darwin hubiese sido examinado por los «constructores de teoría»!

Sir Peter Medawar ha insistido muy justamente en los peligros del uso ingenuo y ritual de la «prueba» y la «verificación»:

> La gente tiende a utilizar la palabra «prueba» en las ciencias empíricas como si tuviese el mismo peso y connotaciones que en la lógica o en las matemáticas; desde luego, nosotros

> *probamos*, en el más estricto sentido de la palabra, la veracidad de los teoremas de Euclides mostrando que derivan deductivamente de sus axiomas y postulados. Pero en las ciencias empíricas y especialmente en las ideas generales de evolución, gravitación, o incluso de la redondez de la tierra, no se trata tanto de encontrar «pruebas» como de exponer las bases para tener fe en ellas.

El gran peligro de la actual consagración del método, en el que incluyo la construcción de teoría, es que persuade a los estudiantes de que una pequeña idea, prolijamente verificada, vale más que una gran idea inasequible todavía a las técnicas de verificación que figuran en los libros de texto. Hace muchos años, Florian Znaniecki escribió sobre los estragos que causaba a la curiosidad de las mentes jóvenes la posición preeminente de la metodología en los estudios sociológicos:

> Esta influencia consiste en sustituir los métodos intelectuales por técnicas tabulares, y de esta forma eliminar el pensamiento teórico del proceso de la investigación científica. Puede preverse un momento —ya se ha llegado, desde luego— en que cualquiera que haya aprendido de memoria las distintas reglas y fórmulas estadísticas, sin otra educación en absoluto y sin más inteligencia que un imbécil, podrá extraer de un material dado todas las conclusiones que la formulación estadística hace posibles. En este estado de cosas, el papel del pensamiento creador en la ciencia quedará reducido a la formulación de hipótesis que los medios técnicos se encargarán de comprobar. Pero hemos visto que las únicas hipótesis que los técnicos en estadística han podido formular hasta ahora y podrán formular, dadas las ineludibles limitaciones de su método, se reducen a generalizaciones superficiales de la reflexión práctica guiada por el sentido común. Poco lugar queda en este tipo de planteamiento para el pensamiento creador y menos aún para el científico.

Desde luego, la ciencia se ocupa de problemas, de cuestiones que se basan tanto en la observación empírica como en la reflexión. Los mayores avances en la sociología, como en cualquier ciencia, se han producido efectivamente cuando una mente de talento se ha enfrentado con algún problema acuciante. También el artista se interesa, sin embargo, por los problemas que plantea la realidad, el mundo de la experiencia y los hechos. Sin percepción de problemas no habría en absoluto, como indicó oportunamente John Dewey hace muchos años, auténtico pensamiento: sólo imaginación, fantasía, simple asociación, ensueño y demás. Es el desafío de determinado aspecto problemático de la experiencia el que nos precipita a pensar como siempre hemos hecho, y a menudo nos sorprende a nosotros mismos lo bien que hemos resuelto tal problema difícil e imprevisto. Pero de la incontestable verdad de que la ciencia comienza por la percepción de los problemas no podemos deducir que el descubrimiento científico sea completamente o en gran parte simple consecuencia de lo que en cursos y tratados de metodología suele hoy llamarse pensamiento «definidor-resolutivo» de los problemas. Demasiado a menudo, lo que llamamos problemas son más bien rompecabezas que nos divierten y que, desde luego, estimulan los resortes de la ingenuidad. El historiador de la ciencia Thomas Kuhn ha insistido muy correctamente en que una gran parte de la ciencia, la que él llama «ciencia convencional», se compone de respuestas a lo que en definitiva no son más que rompecabezas. Podría decirse, adaptando la terminología, exactamente lo mismo del arte convencional. También es, a su ma-

nera, la solución a un rompecabezas presentado por la experiencia o la realidad visual. Sólo rara vez, en la ciencia o en el arte, se trata de tipos de problema que sean algo más que perplejidades, acertijos y rompecabezas que se nos presentan en la vida normal y a los que respondemos con cualquiera de los medios que nos proporcionan la ciencia o el arte convencionales.

A pesar de la franqueza con que muchos artistas y científicos eminentes nos hablan de su trabajo, y a pesar de cuanto podemos aprender sobre la creatividad en términos más generales, queda mucho por saber. Pero este mucho está claro. Los problemas, intuiciones, ideas y formas que se le presentan al artista parecen proceder tanto de la mente consciente como de la inconsciente, de la lectura extensa, ecléctica y desordenada, de la experimentación, de la observación, de contemplar, ojear y soñar, de experiencias ocultas y de cualquier cosa que se le ponga directa y conscientemente a la vista. Tanto puede llegar, como Arthur Koelster nos ha mostrado en alguna de sus extraordinarias obras, por los caminos indirectos del sentimiento y la intuición como por las vías directas de la lógica, el recto empirismo y la razón. Ha sido uno de los científicos actuales más brillantes, Willard Libby, quien ha declarado que el método científico esencial es «el rapto seguido de la seducción».

Si esto es así, ¿no estamos entonces obligados a concluir que cualquier cosa que conduzca a la limitación del campo de la experiencia y la imaginación, a la atrofia del proceso intuitivo, a la rutina o ritualización de las facultades creadoras, debe mirarse con la misma hostilidad con que miramos, como científicos, filósofos

y artistas, toda clase de limitación, política o de otro orden, a la libertad de pensamiento?

No veo cómo podemos describir algunos de los «ídolos intelectuales» o, como prefiero llamarlos, «ídolos profesionales» imperantes en la sociología contemporánea, más que como limitaciones a la libertad de pensamiento. Los ídolos que Bacon halló e identificó en las escuelas de pensamiento y en las universidades de su época continúan existiendo en nuestros días, y con máxima evidencia en los cursos, textos y tratados que pretenden representar la sociología como un compuesto —un compuesto muy *ordenado*, todo hay que decirlo— de reglas precisas para definir problemas, ordenar datos, lograr hipótesis, verificar resultados y, en triunfante plenitud, formular lo que se llama una teoría. ¿Cuántas reseñas de libros en revistas especializadas, después de alabar determinada obra por su interés intrínseco, concluyen con lo que pretenden ser contundentes palabras sobre el hecho de que la susodicha obra «no aporta nada a nuestra teoría» o, lo que es peor, «que no parece afectar a la teoría sociológica»? A esto no podemos responder más que *¿qué teoría?*

Pues de todos los «ídolos intelectuales» y «profesionales» que hoy imperan, el peor es el que Bacon podría haber puesto entre sus «ídolos del teatro»: la creencia, primero, de que en la sociología existe de verdad algo propiamente llamado teoría y, segundo, de que el objetivo de toda investigación sociológica es aportar algo a tal teoría o hacerla progresar. En la peor de sus manifestaciones, esta idolatría toma la forma de veneración por los grandes sistemas. Es buena prueba de la ingenuidad de los sociólogos el hecho de que, a

pesar de la lamentable suerte que han corrido los grandes sistemas del siglo XIX —los de Comte, Spencer y Ward, entre otros—, la sola mención de las palabras *teoría* y *sistema* y, más concretamente, *teoría general* o *sistemática*, levanta reacciones de carácter casi religioso. Es una verdad que no debiéramos cansarnos de repetir que ninguna obra auténticamente buena o fecunda en la historia de la sociología se escribió o concibió como medio de hacer avanzar una teoría, general o particular. Cada una de ellas se escribió en respuesta a un problema o desafío intelectual singular y apremiante planteado por el entorno intelectual inmediato. William James no se equivocaba al calificar de «débiles mentales» a todos los forjadores de sistemas, religiosos o profanos, y colocar, en cambio, entre los fuertes de espíritu a aquellos que acogen la vida y tratan con ella en toda su efectiva concreción.

Es un hecho reconocido que el arte, como cualquier proceso creador en general, aborrece los sistemas. Tenemos los aforismos del poeta Blake, escritos en su *Jerusalem*: «El arte y la ciencia no pueden existir más que en particularidades minuciosamente organizadas», y «Generalizar es ser idiota. Particularizar es la única distinción del mérito. Los conocimientos generales son los conocimientos de los idiotas». En años recientes hemos podido ver cuán tristes resultados se obtienen en las artes cuando los artistas intentan amoldar sus poemas, novelas o pinceles a alguna teoría estética abstracta tomada de los filósofos, críticos o ideólogos. En sociología estamos menos preparados para observar precisamente los mismos resultados y por causas análogas, pero tales resultados están presentes.

Me he estado refiriendo a la «teoría» en el sentido actualmente aceptado de conjunto didáctico de principios y corolarios interrelacionados de carácter abstracto, general, totalizador, y a ser posible, geométrico, con que se supone que se iluminan la experiencia y observación ordinarias en su concreción. Esparcidas entre tales principios y corolarios han de encontrarse, invariablemente, generalizaciones que proceden, por la vía de la cita, de las figuras más destacadas de la especialidad. Una teoría así, tal como la encontramos hoy en la sociología, es lo más parecido a una versión primitiva de lo que solía llamarse metafísica. No puedo encontrar en ella nada de sugerente; más bien, al contrario, constituye una barrera para todo lo sugestivo y creador.

Si, en cambio, entendemos por «teoría» sólo la iluminación, el sentido del descubrimiento que acompaña a todo estudio verdaderamente directo de un pedazo cualquiera del mundo en que vivimos, entonces no hay inconveniente en su uso. Después de todo, en este modesto sentido, extraemos teoría de obras —ninguna de ellas orientada hacia la teoría en sentido amplio ni estimulada por ella— tales como *Sociedad secreta* de Simmel, *Folkways* de Sumner, *Middletown* de Lynd, *The Lonely Crowd* de Riesman, *Asylums* de Goffman, *English Villagers* de Homan, *Science, Technology and Society in Seventeenth Century England* de Merton, o, para el caso, en cualquiera de las obras fundamentales, que se cuentan por docenas, en materia de historia, una de las disciplinas en que se busca a menudo la teoría general. En tales obras lo universal se encuentra, como debe ser, en lo concreto.

Tan fatal para el pensamiento creador como la pasión por los sistemas es la actual consagración de lo que, a falta de un nombre mejor, se conoce por «construcción de teoría». No es, en definitiva, más que una metodología anticuada en las ciencias sociales, ataviada con pretenciosos ropajes de última moda. El mismo error paralizante que se encuentra en los manuales de metodología se manifiesta, con grandilocuencia aún mayor, en los libros de «construcción de teoría». Este error, como ya he apuntado varias veces, consiste en la creencia de que las técnicas propias de la mera *demostración* pueden utilizarse también para *descubrir* algo. Profundamente arraigada en tales obras está la ilusión de que la imaginación creadora trabaja, o debiera trabajar, de forma lógica, con todo claro y en orden. No es de extrañar que el computador se haya convertido en el auténtico símbolo, así como en el maestro mágico, de tanta llamada ciencia social en nuestra época. En el computador todo puede programarse con tanta claridad, y los resultados se obtienen de forma tan ordenada, que no puede sorprendernos que los problemas y cuestiones de la sociología contemporánea se hayan convertido en algo tan mecanizado y convencional.

Pero ni los textos sobre construcción de teoría ni los computadores llegarán nunca a sustituir a lo que constituye el núcleo de toda ciencia o arte verdaderos: las propias facultades creadoras del individuo. El computador no proporcionará al científico una mayor imaginación creadora, ni siquiera mejores resultados reales, igual que el pincel o el lápiz no se los dan al artista. Es impensable algo más desastroso para el

descubrimiento o la invención que la idea de que la obra creadora puede engendrarse siguiendo estrechamente las reglas de la lógica.

«El científico creador», escribe Marston Morse, «vive en "el estado salvaje de la lógica", donde la razón es sirvienta y no patrona. Reniego de todos los monumentos fríamente legibles. Prefiero el mundo donde las imágenes vuelven sus rostros en todas direcciones, como las máscaras de Picasso».

La realidad es el objetivo común del artista como del científico, y dejar de tener esto presente conduce inevitablemente a la producción de un arte adulterado o meramente bonito y de una ciencia deleznable o trivial. Si los más grandes temas de la ciencia en la historia de la humanidad han sido también temas artísticos, la razón no hay que buscarla muy lejos: el común intento de comprender la realidad. Y en ese intento el arte es histórica y —como aquí he pretendido demostrar— lógicamente prioritario. «La posibilidad misma de ciencia», nos dice Étienne Gilson en *Pintura y realidad*, «presupone la existencia de realidades producidas por el arte, o por un poder aún más alto que el de los artistas y el arte... Si existen en el mundo fuerzas, poderes o energías productoras de innovación, la única disciplina que puede comunicar directamente con ellas es el arte, cualquier arte, siempre que sea fiel a su propia esencia, que es la de la actividad creadora en el orden de la forma. El arte nos introduce en un mundo de formas, cuya plenitud final es el resultado de una especie de crecimiento biológico».

Pero también la ciencia nos introduce en un mundo de formas, cada una de las cuales es el resultado de un

proceso creador análogo al del devenir orgánico. Los materiales de cualquier ciencia, los datos, como normalmente los denominamos, no deben desde luego desatenderse. El objetivo último de toda ciencia es el de explicar esos materiales o datos tal como los encontramos en la experiencia y la observación. Pero el acto de explicar supone el empleo de formas, configuraciones y esquemas que son, en definitiva, los medios que el científico posee para expresar las conexiones e interrelaciones que encuentra en su universo de datos. Y en este uso de las formas, tan definido, el científico se ve obligado a tener en cuenta el pasado, esto es, lo que otros han hecho antes que él. En palabras del físico John Rader Platt: «En la ciencia... el pasado nos va cerrando puertas. Los recién llegados deben contentarse con teoremas auxiliares y consecuencias menores. Tras la aparición de los papeles de Schrödinger, no hay físico que quiera resolver el átomo de hidrógeno por este método, a no ser como imitación.»

Lo mismo ocurre en arte. El gran pintor, novelista o poeta puede, por la heroica talla de su obra, cerrar la puerta de su campo particular a todo el que le sigue. Como escribe T. S. Elliot: «Milton hizo una gran épica imposible para las generaciones sucesivas; Shakespeare hizo un gran drama poético imposible; tal situación es inevitable y persiste hasta que el lenguaje ha llegado a alterarse tanto que ya no hay peligro, porque no hay posibilidad, de imitación... Después de un poeta épico como Milton, o de un dramaturgo como Shakespeare, no puede hacerse nada en mucho tiempo.»

Exactamente lo mismo puede decirse de la ciencia,

aunque no siempre lo expresemos de esta forma. Cada físico compite, por así decirlo, con los muertos tanto como con los vivos. Lo mismo hace, evidentemente, el artista. El patrimonio de la creatividad yace tanto en el tiempo como en el espacio; ni la ciencia ni el arte pueden divorciarse de lo que se ha hecho en el pasado, pues en una u otra forma, el pasado nos acompaña constantemente. Nos fuerza, igual que a artistas y científicos, a mantener una constante búsqueda de nuevos medios de expresión. Malraux ha escrito: «Todo artista de genio... llega a transformar el significado del mundo que él domina, transmutándolo en formas que ha seleccionado o inventado, igual que el filósofo lo reduce a conceptos y el físico a leyes.»

En este sentido podemos sumarnos a John Rader Platt en vislumbrar una época «en que todas estas disciplinas históricamente separadas dejarán de estarlo, cuando las distintas transformaciones del sentido del universo lleguen a formar un espectro continuo y no sea posible decir de un gran creador que es un artista o que es un físico, como no podemos decirlo de Leonardo».

Se ha dicho a veces, en efecto: sí, podemos asentir a la unidad del arte y la ciencia cuando nos referimos simplemente a las raíces psicológicas de ambas, al acto primario de la intuición o presentimiento que nos pone, por decirlo así, en la pista de lo desconocido. Pero la ciencia, a diferencia del arte, es fundamentalmente experimental, mientras que el arte no lo es. Pero esto no se sostiene en absoluto. El artista experimenta continuamente: cada cuadro o cada boceto, cada ensayo en una composición musical o cada pá-

rrafo de un cuento o novela es, en definitiva, un experimento. Y en el arte como en la ciencia, el experimento tiende a seguir las rutinas convencionales, hasta que el genio interviene rompiendo moldes. De los sociólogos, fue Max Weber quien, en *Wissenschaft als Beruf*, llamó la atención sobre la relación del arte y el experimento científico.

> El experimento es el medio de comprobar con fiabilidad la experiencia. Sin él, la actual ciencia empírica sería imposible. Ya antes se hicieron experimentos; por ejemplo, en la India se hicieron experimentos psicológicos al servicio de la técnica ascética del yoga; en la antigüedad helénica se hicieron experimentos matemáticos para aplicarlos a la tecnología bélica, y en la Edad Media para la minería. Pero convertir el experimento en un principio de investigación fue hazaña del Renacimiento. Los innovadores del arte fueron los pioneros del experimento. Son característicos Leonardo y sus semejantes, y sobre todo los investigadores musicales del siglo XVI con sus pianos experimentales. De estos círculos, la experimentación pasó a la ciencia, especialmente por medio de Galileo, y luego a la teoría a través de Bacon...

El último aspecto que apuntaré sobre la afinidad del arte y de la ciencia o del arte y la sociología tiene que ver con sus respectivos contextos vitales. Yo diría que se parecen mucho: que dentro del panorama histórico, las condiciones más fértiles para la ciencia son las mismas que para el arte. Los períodos históricos de grandeza artística tienen a menudo la misma grandeza en la ciencia y la técnica. En tal contexto es vital la libre voluntad del artista o científico, teniendo en cuenta sólo que toda voluntad o inspiración trabaja en circunstancias que se han producido históricamente.

Existen ciertos ritmos comunes al arte y la ciencia, y éstos exigen libertad por parte del artista y el científico para obedecerlos, para seguir a la espuela de la curiosidad a donde ella lleve y no verse constreñido por el dominio de un determinado gobierno o de cualquier otra organización prepotente. El gran arte y la gran ciencia han surgido generalmente en el seno de grupos, pequeños e informales, en los que varios individuos de mentalidad afín han podido ejercer un estímulo recíproco en libre intimidad. Repetidas veces en la historia del pensamiento encontramos que donde existe el individuo superior, el titán, allí existen con él, a menudo ni alabados ni celebrados, otros cuantos de grandeza casi igual. Éstos pueden ser maestros, colegas, discípulos, o desempeñar varias funciones a la vez, pero el hecho de la asociación estrecha, íntima y autónoma es el lugar común en la historia, tanto del arte como de la ciencia.

En nuestros días, la creatividad individual o de pequeños grupos se hace cada vez más difícil de sostener, sobre todo en el mundo científico. A partir de la segunda guerra mundial hemos visto nacer una ciencia a gran escala, burocratizada, alentada por elefánticos gobiernos u organismos que la subvencionan, y, junto a esto, hemos visto cómo los gobiernos han ido apoderándose progresivamente de la determinación vital de los fines y objetivos de la ciencia. Así el gobierno «declara la guerra» al cáncer, a la contaminación ambiental, a la pobreza o, pongamos, a la luna, y se produce una gigantesca y monopolizadora concentración de recursos en una sola dirección. Sólo rara vez llegan siquiera a aproximarse al éxito tales guerras decretadas

por los gobiernos. Si, como se asegura cada vez con mayor frecuencia —incluso y especialmente por parte de los propios científicos—, hoy día andamos a la zaga de nuestros verdaderos recursos intelectuales, tanto en las ciencias físicas como sociales, si nos enfrentamos cada vez más a menudo con el fracaso manifiesto del conocimiento, y con la musa en constante peligro de verse destronada, esto se debe al aumento de las expectativas por una parte y a la pérdida de contextos vitales creadores por otra. El impulso creador, ya sea en el arte o en la ciencia, no puede sencillamente dominarse como se dominan cuerpos y almas en una empresa militar o administrativa. El éxito de proyectos tales como la bomba atómica o la conquista de la luna —resultados ambos, no de ningún programa drástico apoyado por billones de dólares producidos de repente, sino de largos años y décadas del paciente y callado trabajo de científicos concretos que respondían a sus propias necesidades y deseos sin la menor idea de lo que en el futuro serían la bomba atómica, ni la conquista de la luna— ha creado la peligrosa ilusión de que el poder de un gobierno, acompañado de una inagotable ayuda financiera, puede obtener casi cualquier cosa de los hombres de ciencia. Pero, en verdad, suponer que un gran logro científico pueda conseguirse por ley o por decreto, a base de mucho dinero y una inmensa y adecuada organización, es una fatuidad, como lo sería suponer que de la misma forma podría crearse una gran novela, sinfonía o pintura. La ciencia y el arte tienen, básicamente, sus propios contextos vitales creadores y si los interferimos será a nuestro propio riesgo. Hace mucho que es un hecho recono-

cido la esencial esterilidad del impulso creador cuando se obliga a los artistas a vestir uniforme, como sucede en las democracias en tiempo de guerra y siempre en los Estados totalitarios. Exactamente la misma esterilidad se produce en tales circunstancias en las ciencias teóricas, aunque de esto nos hemos ido dando cuenta más despacio. Y ello se debe a la unidad esencial de las artes y las ciencias, ya se las juzgue por sus resultados reales o a la luz de las condiciones sociales y psicológicas que las motivan.

II

TEMAS Y ESTILOS

«Variaciones sobre un tema de...» El lector puede poner el nombre de Bach, Haydn o Mozart si prefiere, o el de montones de compositores, pues, como todo el mundo sabe, una gran parte de la historia de la música consiste en «variaciones», deliberadas y explícitas, compuestas por determinado músico sobre las obras de otros (a veces, todo hay que decirlo, estas variaciones no son tan explícitas ni tan reconocidas). Del mismo modo, como hemos visto, hacen variaciones los poetas sobre las obras de sus predecesores, y también los pintores, aunque seguramente ni en la poesía ni en la pintura goza esta práctica de tanta aceptación y honorabilidad como en la música.

Lo mismo ocurre, en realidad, en la filosofía y en las ciencias físicas y sociales, aunque esto no es un hecho generalmente reconocido, al menos en este aspecto concreto. Los temas son cruciales en las disciplinas filosóficas y científicas, tan cruciales como en el arte. «Variaciones sobre un tema de Platón» podría ser el título de millares, literalmente, de obras filosóficas. En una época más reciente, la ciencia política nació como una serie de variaciones de los siglos XVI y XVII

sobre los principales temas planteados por Maquiavelo, Bodino y Hobbes. Y en cuanto a la sociología contemporánea, «variaciones sobre un tema de Weber o Durkheim» sería una buena definición para una gran cantidad de publicaciones. Lo mismo reza para las ciencias físicas. Gerald Holton ha hecho ver la importancia de ciertos temas básicos en la ciencia desde Kepler a Einstein.

Algunos de los temas que el profesor Holton ha identificado en la ciencia física se encuentran también en el arte y, lo que aquí nos importa más, en la sociología y otras ciencias sociales. Escribe:

> Entre los supuestos (generalmente no reconocidos) que impregnan la obra de los científicos suelen encontrarse ideas preconcebidas como éstas: simplicidad, orden y simetría; primacía de la experiencia *versus* la del formalismo simbólico; reducción *versus* concentración, discontinuidad *versus* lo continuo, estructura jerárquica *versus* unidad, lo animado *versus* lo inanimado, uso de los mecanismos *versus* enfoques teleológicos o antropológicos.

Sobre todo, nos dice Holton, «la díada temática de permanencia y cambio ha sido muy fuerte en la ciencia occidental, ya incluso desde Parménides y Heráclito».

Está claro que estos temas conciernen tanto al artista como al científico. Pues los temas pueden ser tácitos, inadvertidos e incluso no reconocidos expresamente, pero no por ello son menos rectores. Con ligerísimas adaptaciones de terminología, se podría organizar una historia de la arquitectura, de la pintura o de la escultura sobre los mismos temas, o casi los mismos. Y desde luego, como digo, son claramente eviden-

tes en la historia de la filosofía y las ciencias sociales.

Podría apuntarse que el concepto de estilo es también adecuado para nuestra concepción de la historia de la filosofía y de la ciencia. Me refiero aquí no tanto al «estilo» de un artista o científico particular cuanto a los esquemas o configuraciones de la actividad intelectual y artística que podemos ver manifestarse sucesivamente en la historia de determinada disciplina. Todo historiador o crítico de arte competente tiene capacidad para reconocer en la obra de un artista individual, aunque sea anónimo, el estilo, que puede encuadrarse normalmente dentro de la época o período en que trabajó el artista. No digo que siempre sea posible la certeza absoluta en este proceso de identificación, pues pueden desorientarnos las idiosincrasias particulares, las extravagancias o distorsiones exageradas. Pero es extremadamente raro, en cualquier caso, que una obra de arte concreta escape a los rasgos dominantes del estilo del período en que fue creada.

El desaparecido Karl Manheim, ejemplar sociólogo del conocimiento, reconocía la afinidad del arte y la ciencia en cuanto al concepto de estilo. «Es, desde luego, la historia del arte», dice, «la que nos proporciona un término capaz de hacer justicia a la especial naturaleza de la historia del pensamiento. Todos aceptarán la noción de que el arte se desarrolla en "estilos" y que estos "estilos" se originan en un tiempo y lugar determinados, y que a medida que crecen sus tendencias formales características, evolucionan en un cierto sentido». Como ya veremos, en la sociología han existido y existen tanto estilos como temas diferentes.

El historiador del arte Kenneth Clark escribe en *The Gothic Revival:* «La idea de estilo como algo relacionado orgánicamente con la sociedad, algo que surge de una forma de vida, no se da, que yo sepa, en el siglo XVIII.» Se da, sin embargo, como hace notar él mismo, en el siglo XIX y casi desde muy principios. En los escritos literarios de Mme. Stäel, en las obras filosóficas de Maistre, Bonald, Coleridge y Southey, así como en las obras sociológicas más tempranas, las de Saint-Simon y Comte, existe un profundo y obsesivo sentido del estilo como algo que va mucho más allá de cualquier artista, pensador o técnico determinado, como algo enraizado en el escenario, el paisaje social y que, por tanto, ayuda a dar identidad a lo individual. En 1800, en *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales,* escribe Mme. de Stäel: «Mi propósito es estudiar la influencia de la religión, las costumbres y las leyes en la literatura, y la influencia de la literatura en la religión, las costumbres y las leyes.» A lo largo de esta notable obra, la autora se ocupa de las relaciones mutuas entre literatura y sociedad, considerando los temas, estilos y configuraciones de aquélla entretejidos con los de ésta. Toda vida, todo arte, todo pensamiento, resultan inseparables de su condición de *pertenecientes:* a una clase, comunidad, familia o iglesia.

La primera demostración de la competencia de un historiador de la pintura, escultura o literatura es su capacidad de reconocer «estilos» o, según el contexto, «épocas», que normalmente quiere decir casi lo mismo. El estilo medieval de representación de los seres humanos y del paisaje difiere claramente del estilo.

por ejemplo, del Quattrocento, como éste es muy diferente a su vez del estilo imperante en el siglo XVIII. Y dentro de los estilos más generales de un período o época de la historia existe el estilo que relacionamos con un Giotto, con un Miguel Ángel o un Leonardo, o con un Chaucer, Shakespeare o Dryden. Por mucho que concedamos a la individualidad del arte en sus manifestaciones concretas, éstas, como hace ver el más somero examen de los museos o de las ilustraciones de los libros de historia, caen, con raras excepciones, dentro de las categorías que clasificamos como estilos o períodos.

Lo mismo ocurre en la historia de la filosofía o de la ciencia. En la primera, nos referimos a «estilos» como el escolasticismo, empirismo, racionalismo, asociacionismo, idealismo, pragmatismo y demás. En la historia de la ciencia, como han demostrado maestros como Duhem, Sarton y Butterfield, las obras científicas, ya sean experimentales, teóricas o ambas cosas, forman grupos diferenciados a lo largo del tiempo, que no son otra cosa que estilos. Y, como Mannheim subraya, la ciencia social, obviamente, tiene sus estilos, que nos permiten distinguir la obra de un Ricardo de la de un Keynes, un Austin de un Maine, un Comte de un Weber. Y lo mismo que decimos de los estilos, podemos decir de los temas en el arte y la ciencia.

Un estilo o tema puede o no ser el producto de una gran obra. Podemos decir que en poesía Milton estableció un estilo, un repertorio de temas, formas y ritmos que tuvo un efecto casi inmediato y luego perdurable. La *Física* de Aristóteles tuvo este efecto en las

edades antigua y medieval. La *Geología* de Lyell, con su persuasiva insistencia en la necesidad de uniformizar el estudio, no sólo de la tierra sino de la naturaleza toda, creó, sin duda, un estilo científico, estilo a que claramente pertenece *El origen de las especies* de Darwin, lo que no resta nada de originalidad a la obra de éste. Las grandes obras pueden a menudo crear lo que Thomas Kuhn llama «paradigmas», que a mi modo de ver son esencialmente estilos: de enfoque, contenido y resultado. Escribe Kuhn: «Los hombres cuya investigación se basa en paradigmas compartidos están sujetos a las mismas reglas y normas para la práctica científica. Esta sujeción y el aparente consenso que produce son requisitos previos para la ciencia normal, es decir, para la génesis y continuidad de determinada tradición investigadora.»

Existen con bastante evidencia paradigmas en el sentido de Kuhn en la historia de la literatura y de todas las artes. Aquí, como en la ciencia, tales paradigmas o estilos son, en definitiva, consecuencia de alguna personalidad creadora grandiosa y preeminente: un Aristóteles o un Milton. Pero creo que sería un error suponer que puede rastrearse la genealogía de cada estilo hasta la obra germinal de un determinado individuo. Por mal comprendidos que estén los ámbitos en que la inspiración se produce, estamos obligados, a la luz de la evidencia histórica, a reconocerlos como tales y ser conscientes de que trascienden de cualquier individuo o grupo de individuos. No es recurrir al misticismo ni a lo sobrenatural postular la existencia en el tiempo de lo que se ha llamado de varias formas «espíritu de la época», *Zeitgeist* y, a niveles

más modestos, «modas y modos». Cada uno de ellos constituye de hecho un estilo de pensar y obrar, a los que tan a menudo tienden a aplicarse, en las historias del arte y la literatura, términos como «realismo», «naturalismo», «romanticismo» o «clasicismo». Así existen hoy día estilos de trabajo en la física, en la biología y, más aún, en la economía y la sociología. Es obvio que los distintos estilos pueden sucederse unos a otros, pero pueden también coexistir.

En el centro de cada estilo determinado se encuentra lo que no podemos llamar sino tema, o conjunto de temas. El tema comporta un carácter más activo, positivo o dinámico que la palabra estilo. En el tema va más o menos implícita la cuestión que se plantea y, al mismo tiempo, una cierta ordenación de la experiencia y la observación en torno a determinado foco.

En este libro nos centraremos en ciertos temas dominantes en la sociología, pero antes de ocuparnos de ellos, incluso de identificarlos siquiera, sería de utilidad describir el concepto de tema con algún detalle. Lo primero que hay que decir es que muchos de los temas que se encuentran en el arte y la ciencia tienen su origen en mitos, rituales o metáforas muy antiguos, y en otras manifestaciones del esfuerzo desarrollado por el hombre a lo largo de incontables milenios por convertir el caos en orden. El mito constituye probablemente el más antiguo medio que el hombre ha tenido de dotar a la vida de significado; sus orígenes se pierden en la oscuridad. Baste decir que todos los pueblos que conocemos, cuando llegan a tener una visión histórica, son ricos en posesión de mitos sobre temas tales como el origen, la relación con los dioses y

con otros pueblos, su lugar en el cosmos, las secuencias y acontecimientos históricos, temas que normalmente consideramos religiosos. Durante una gran parte de la historia humana, el mito —que en el sentido en que aquí lo usamos no se refiere necesariamente a algo falso, sino a una creencia general que sirve a la vez para racionalizar la experiencia e integrar en ella opiniones y actitudes— contuvo todos los elementos psicológicos vitales que hoy encontramos bajo distintas formas en la religión, el arte y la ciencia. Como han recalcado todos los historiadores de la filosofía griega, los problemas de que se ocuparon los filósofos pre y post-socráticos derivan en último término de mitos inmemoriales.

Del mito proceden el arte y el teatro, como es bien sabido, pero también los comienzos de la imaginación científica y filosófica. El carácter esencial de todo mito, como han subrayado especialistas tan dispares como Malinowsky, Jung y Eliade, lo constituye su relación con la realidad. Mircea Eliade escribe en nombre de muchos especialistas del tema cuando nos dice que el mito «es siempre el relato de una creación; nos cuenta cómo se llevó a cabo algo, cómo empezó a ser. Por esta razón, el mito está unido a la ontología; habla sólo de *realidades*, de lo que *realmente* ocurrió, de lo que fue plenamente manifiesto».

La fascinación de los griegos por el fenómeno del cambio, crecimiento y desarrollo dio origen, como nos consta con toda claridad, junto con el pensamiento mítico, al género de mito representado por el de Démeter, donde, en forma dramática y atractiva, se expone todo el misterio de la semilla y la planta. De todos los

dioses y diosas, Démeter era la preferida de los atenienses, y es fácil comprender que su devoción no decayera aun después de iniciados el pensamiento y la ciencia racionales en el siglo VI a. C. El mito, en suma, subyace en la filosofía griega y también le sirve de trabazón interna.

Lo mismo podemos decir de la metáfora. El pensamiento humano, en general, es inconcebible sin cierto grado de utilización de la metáfora. Cada vez que identificamos una cosa con otra —normalmente, una mejor conocida en la naturaleza que la otra— estamos recurriendo a la metáfora. «La mente es una máquina»; «poderosa fortaleza es nuestro Dios»; «las sociedades son organismos»; todos éstos son ejemplos de construcción de metáforas. La metáfora no es un simple recurso gramatical, una mera figura retórica; es decir, esto no constituye su plenitud. La metáfora es una vía de conocimiento, una de las más antiguas, más profundamente arraigadas y casi indispensables conocidas en la historia del pensamiento humano. «La metáfora», escribe Read, «es la síntesis de varias unidades complejas en una imagen superior; es la expresión de una idea compleja, no por análisis, no por manifestación directa sino por súbita percepción de una relación objetiva.» El poeta Wallace Stevens escribe sobre el «lenguaje simbólico de las metamorfosis», viniendo así a decirnos con propiedad que en toda metáfora tiene lugar un proceso de transformación conceptual.

Es fácil que los positivistas rechacen la metáfora como sustituto del razonamiento racional o científico por ser «acientífica», por ser algo que pertenece a las zonas encantadas de la vida, como el arte, la religión y

el mito. Pero de la metáfora proceden algunos de los principales temas de la ciencia y la filosofía occidentales, así como del arte. Mencionaré sólo tres, pero bastarán para dar idea de la vastedad de la influencia de la metáfora. Se trata de *crecimiento, genealogía* y *mecanismo*. Consideremos el primero. Sólo en el mundo orgánico de las plantas y animales puede literal y claramente contemplarse el crecimiento: el desarrollo a partir de la semilla, a través de fases ordenadas y regulares, de etapas que están contenidas en la simiente desde el principio mismo. Crecimiento es cambio, sí, pero cuando nos referimos al cambio como una manifestación del crecimiento en la esfera social estamos hablando metafóricamente. Estamos considerando a una institución o estructura social susceptible de procesos que son propios del mundo orgánico. Pocas perspectivas, pocos temas han sido más vitales en el pensamiento occidental que este del crecimiento y desarrollo, que es un producto conceptual de la metáfora.

Lo mismo podemos decir de *genealogía*. Que el organismo produce organismos que producen organismos *ad infinitum* es una proposición tan obvia como antigua. Por misterioso que hace decenas de miles de años pudiera parecer el proceso de la concepción al hombre primitivo, él sabía muy bien, no tenía más remedio, que el fenómeno del nacimiento y sucesión de generaciones era una necesidad inexorable. Si los organismos producen organismos, dando así origen a una genealogía fija, por qué no iba a poder decirse también de las otras cosas, las inorgánicas, que operan genealógicamente en el tiempo: los acontecimientos,

acciones y demás cosas que configuran la condición humana a través del tiempo. De aquí el carácter genealógico de los géneros de pensamiento o construcción conceptual que llamamos *historia, crónica* o *narrativa*. «Primero esto, y luego...» Estas familiares palabras constituyen la materia misma de la narración histórica, ya sea sacra, como en el Antiguo Testamento, artística como en la épica o racionalista como en las últimas obras de historia que han aparecido, por ejemplo, en la nación americana. La noción de la conexión genealógica es hoy por hoy un aspecto prácticamente inextirpable del pensamiento humano, muy posiblemente una de las «estructuras» de las que se han ocupado Levy-Strauss, Noam Chomsky y otros estudiosos de la naturaleza del conocimiento. Pero [illegible]o la menos metafórica en sus fundamentos.

El tercero es el mecanismo o máquina. Desde que el hombre inventó su herramienta o máquina más simple vino a existir un modelo para comparar otras áreas de la vida, complejas o desconocidas, con las operaciones básicas del mecanismo. En toda máquina, por simple que sea, existen ciertos elementos de movilidad que se mantienen en equilibrio estable y una vez en movimiento no requieren mayor cuidado o atención, salvo quizá la reposición de una fuente de energía. Tal es el origen de lo que llamamos mecanismo en filosofía.

Bajo los temas del arte y la ciencia yacen, pues, en muchos casos, mitos y metáforas. Pero no limito los temas, incluso los más importantes y antiguos en la conciencia humana, a mitos y metáforas. Los orígenes de los temas son múltiples, se encuentran en la experiencia ordinaria, en la percepción y en la observación,

pero también en la autoconciencia y en el pensamiento introspectivo.

Merece la pena insistir en algunos aspectos comunes a todos los temas artísticos y científicos antes de dedicarnos a los de la sociología. Los enumero sin seguir ningún orden de importancia.

En primer lugar, un tema, en el sentido que aquí le damos, contiene ciertas suposiciones implícitas o explícitas sobre la realidad o sobre parte de ella, ciertos «hábitos mentales inconscientes», por usar la expresión de Arthur O. Lovejoy. De los temas podemos decir lo mismo que dice Lovejoy de las «ideas elementales» en la historia del pensamiento: se dan tan a menudo por supuestas, se tienen tan generalmente por seguras en un campo determinado que rara vez, si alguna, se las examina críticamente. He mencionado el tema del crecimiento. Forma parte tan inseparable de toda la tradición occidental en el estudio de la sociedad humana que casi nunca se nos ocurre preguntarnos si los fenómenos sociales obedecen, efectivamente, a los mismos imperativos de cambio que se dan en el mundo orgánico. En la Ilustración, como muestra Carl Becker en su fascinante libro *Heavenly City of the Eighteen Century Philosophers*, la simplicidad, en el pleno sentido de la palabra, constituía un tema. Se daba prácticamente por sentado que cualquier esfera de la realidad podía conocerse por su simplicidad. Así, cuando Adam Smith escribió su obra *Wealth of Nations*, que tanta influencia tendría, estaba exponiendo en detalle lo que él llamaba «el simple sistema de la libertad natural», que prevalecería en el orden económico con sólo quitar de enmedio prontamente las barreras e im-

pedimentos que la rodean. Para Smith y también para los *philosophes* franceses de su época, la complejidad delata interrupciones del orden natural en todos sus aspectos, económico, político o social. La simplicidad constituyó, en suma, un tema de la Ilustración en cuanto que subyace en casi todo esfuerzo concreto para la comprensión o reconstrucción del pensamiento social.

Segundo, un tema tiene muchas de las características que los artistas y científicos —y especialmente aquellos que se interesan por el lenguaje y el pensamiento— atribuyen a las *estructuras* en sus descripciones de nuestra relación con el mundo exterior.

Lo que ha venido a llamarse estructuralismo en la ciencia y el arte es, en definitiva, la afirmación de que el conocimiento del mundo exterior penetra en la mente no en forma de meros datos, que según los psicólogos atomistas constituían el verdadero principio de todo conocimiento, sino más bien en forma de esquemas, *Gestalten,* configuraciones o estructuras ya formadas. Bajo esta perspectiva, la idea de la relación simple y directa de la «mente» con el «mundo exterior» queda rechazada y sustituida por la de la preexistencia de unas estructuras de pensamiento, o más bien de su proceso, que actúan como filtros, por así decirlo, asumiendo la tarea, infinitamente compleja, de cribar, asimilar y organizar previamente los datos sensoriales. Pocos errores han sido más graves que el que ha reinado a menudo en la filosofía, presentándonos la mente como una tabla rasa en principio, en la que la simple experiencia va acumulando impresiones, ideas y conclusiones. La capacidad para cualquier clase de

pensamiento (pensamiento, es decir, algo profundamente diferente de las meras reacciones reflejas) es inseparable, como hemos llegado a ver, de las estructuras que desde un principio hacen de la mente humana el aparato sumamente selectivo que es. La mente, como ha escrito el biólogo G. H. Wadden, «no puede reflejar ni construir la realidad. En cambio, para la mente, *la realidad es un conjunto de transformaciones estructurales* de datos primarios tomados del mundo» (la cursiva es mía).

Precisamente la misma función encontramos en los *temas:* tanto los del mundo artístico como los del científico. Cuando un tema determinado adquiere importancia histórica, ya sea en pintura, poesía, física o química, sociología y psicología, actúa en la esfera cultural exactamente como lo hace una estructura o «transformación estructural» en el área del conocimiento individual. La «realidad» es indistinguible de lo que se percibe bajo la influencia del tema o por su interacción. Por excepcional o diferente que un determinado artista o científico pueda parecer, estudiado de cerca revela su relación con temas que trascienden de él mismo en el tiempo y en el espacio.

El tema da unidad a la diversidad individual en cada época o período de la historia, ya sea ésta general o específica. Así la *razón* —por contraste, digamos, con la revelación religiosa— da unidad a las preguntas y respuestas del pensamiento moral en los siglos XVII y XVIII. Por variopintas que fuesen las obras individuales, el tema de la razón o racionalismo, como base reconocida de la verdad o camino hacia ella, las dotó de un carácter común en esta época, haciendo así po-

sible que nos refiramos a ella con harta justicia como la Edad de la Razón. En la música, un tema común o más bien un repertorio de temas identifica esta época como el Barroco, de forma que para el oyente normal, incluso a veces para el especialista, se hace difícil distinguir los caracteres individuales de determinado compositor de los de otro de este mismo período. El arte y la arquitectura de la Edad Media nos hacen pensar en el tema trascendente del cristianismo, y dentro de su generalidad, en los temas particulares de la Natividad, la Crucifixión, la Virgen y otros. El nacimiento del concepto moderno de individuo, libre y secular, liberado, como estaba, de la comunidad religiosa, es desde luego la marca distintiva de la pintura del Renacimiento italiano. La individualidad llega así a constituirse en un tema por sí misma, Del siglo XVIII al XX, tanto en Europa como en América, la aparición de la gran ciudad, la *metrópoli,* proporcionó un tema fundamental a multitud de novelistas, desde Defoe en el siglo XVIII a Dickens, Zola y muchos más en el XIX y Dreiser, Harrick, Dos Passos y Nelson Agren en el XX. En tiempos más recientes, apenas desde los años cincuenta, la autoconciencia individual, el conocimiento reflexivo de uno mismo ha dado cierta prioridad al subjetivismo en la literatura y el arte. Y a nadie que esté familiarizado con la historia de la sociología de las últimas una o dos décadas pasará desapercibido el dominio precisamente de los mismos estilos y temas en esta especialidad. Una vez más se repite la lección: el tema del subjetivismo, tan evidente en la sociología de los años sesenta, fue ampliamente precedido en el tiempo por el mismo tema en el arte y la literatura.

No es necesario multiplicar los ejemplos. Bastará decir que un estilo o tema en cualquier campo, arte o ciencia, posee una generalidad y un poder de sugerencia suficientes para dirigir los estímulos y energías de incontables individuos, cada uno de los cuales puede no ser consciente de que lo que él hace en su laboratorio, taller o estudio adquiere su significación como parte de un estilo o tema preponderantes y a la vez coercitivos.

¿Cuáles son los temas predominantes de la sociología? Me permitiré indicar en primer lugar los que yo considero temas soberanos de las ciencias sociales, de la filosofía social, en Occidente durante los dos milenios pasados. Pues existen, y basta reflexionar un momento para verlo, niveles diferentes y variables de generalización de estilos y de temas, y una configuración comparable de los intereses intelectuales. Desde la época de los antiguos filósofos griegos, y especialmente desde que Sócrates entra en escena, pasando por Roma, la Edad Media occidental, el Renacimiento y el Siglo de las Luces hasta nuestros días, se perciben, entre la inmensa profusión de obras sobre el hombre y su puesto en el mundo, ciertos temas de fondo, básicos y permanentes.

Sin duda, el primero entre estos grandes temas es el del *individuo* —su naturaleza, mente, deseos y alma— concebido como una entidad diferenciada, incluso separada. Hasta que, a lo largo del proceso histórico, se produjo una cierta separación del individuo de lo que Durkheim llama la «masa social primaria», no fue posible para el individuo humano comenzar a reflexionar sobre sí mismo como un elemento distinto,

real e incluso primario del conocimiento. Refiriéndonos a Occidente, el primer gran período de esta clase de reflexión se produjo hacia mediados del primer milenio a. C. Desde entonces es notorio que todos los períodos importantes de «individualismo» en el pensamiento social han seguido o acompañado al tipo de dislocación social o desarraigo de la tribu, pueblo o familia que por primera vez contemplamos tan claramente en la Grecia del siglo VI a. C.

El segundo tema es el del *orden*. Deriva del primero. Sólo cuando la mente filosófica y especulativa llegó a adquirir un sentido profundo de la independencia del individuo respecto del orden social, acompañado de una aguda percepción del desorden, la desintegración y la crisis, fue realmente posible que el orden mismo se convirtiera en un problema consciente y obsesivo. No es mero accidente o coincidencia que la filosofía social occidental surgiera por primera vez en las condiciones de crisis, que fueron claramente percibidas, subsiguientes a las desastrosas guerras del Peloponeso, con una Atenas derrotada, repentinamente convertida en escenario del género de pensamiento que en su mejor expresión habían representado Platón y luego Aristóteles. Los requisitos del orden social han sido desde entonces detallados bajo distintos aspectos —religioso, político, social, económico, militar y sociológico—, pero ya sea en *La República* de Platón, *La ciudad de Dios* de San Agustín, el *Leviathan* de Hobbes, *The Wealth of Nations* de Adam Smith o en *La filosofía positivia* de Auguste Comte, obra fundamental de la sociología, el problema común, compartido y dominante es el de la consecución y cimentación del orden social.

El tercer tema es la *libertad*. También éste constituye una preocupación profunda que nos llega desde las especulaciones de los griegos, nunca ausente en las épocas decisivas del pensamiento occidental y que, en cualquier forma que se defina, está tan hondamente arraigado en la conciencia de Occidente como el del individualismo o el orden. Efectivamente, el supremo objetivo de la filosofía y la ciencia occidentales, por lo que respecta al estudio del hombre, es el de cómo conciliar las exigencias del individualismo, el orden y la libertad.

El cuarto y último de los grandes temas es el del *cambio*. Ningún pueblo del mundo antiguo tuvo mayor obsesión por el fenómeno del cambio que el griego. Desde que Heráclito declarara que todo está en proceso de flujo o crecimiento hasta los escritos de nuestro propio tiempo, la naturaleza del cambio —y también del progreso o desarrollo— ha fascinado al hombre occidental. Así como la conciliación de orden y libertad ha sido una aspiración permanente del pensamiento occidental, lo ha sido la conciliación de orden y cambio. Hallar la semilla del orden en el cambio y, a la inversa, la simiente del cambio en el orden, ha sido y es uno de los objetivos principales del pensamiento social occidental y un tema de enorme fuerza propia.

Pero que los cuatro temas que acabamos de describir sean los temas maestros del pensamiento occidental desde los antiguos griegos no quiere decir que no existan otros, más especializados, más diferenciados, temas que se encuentran en cada rama del pensamiento social, en cada una de las ciencias sociales y que adquirieron existencia formal en el siglo XIX. Lo

que aquí nos interesa es la sociología, y conviene identificar los temas que —descansando, efectivamente, sobre la base de los temas maestros antes identificados— han orientado los esfuerzos de los sociólogos desde que Comte diera existencia a la disciplina sociológica y que con tanta vitalidad podemos contemplar en los escritos de autores como Tocqueville, Marx, Le Play, Toennies, Weber, Simmel y Durkheim entre los europeos y en las obras de Sumner, Cooley, Ross, Mead y Thomas entre los norteamericanos.

Hace diez años, en *The Sociological Tradition*, describí estos temas con detalle, señalando cómo puede verse que su combinación forma la estructura esencial sobre la que se han edificado los diversos conceptos y teorías de la sociología moderna. Estos temas son: *comunidad, autoridad, status, lo sagrado* y la *alienación*. Aparecieron en el marco creado en Europa occidental por las dos grandes revoluciones de los tiempos modernos, la industrial y la democrática. A los ojos de Comte, Tocqueville y, más tarde, Weber, Durkheim y Simmel, el panorama social europeo era de devastación, condición causada por el impacto demoledor, como estos pensadores lo consideraron, de la democracia revolucionaria y el industrialismo desenfrenado sobre estructuras históricas tales como la familia, las comunidades locales, los gremios, la iglesia y las clases sociales. Ni siquiera Marx, por optimista que pudiera sentirse respecto a sus eventuales resultados, pudo quedar insensible ante estos temas. A ellos se refiere, de una u otra forma, en todas sus obras tempranas, incluido el *Manifiesto Comunista*. La falta de comunidad, autoridad, jerarquía y

creencias religiosas legítimas que se percibía en la Europa occidental del siglo XIX fue lo que condujo a los sociólogos hacia estos temas, y también al de la alienación, pues era la falta de arraigo en una sociedad legítima que sufría el hombre moderno la que conducía inexorablemente, creían los sociólogos, al sentimiento de enajenación y aislamiento respecto tanto de la comunidad como de todo valor moral.

Exactamente los mismos temas aparecen en la literatura y el arte del siglo XIX, a los que proporcionaron una especie de estructura sobre la que se produjeron obras de una gran diversidad intelectual. El sentimiento de ruina social, de desarraigo personal no es menos profundo ni, desde luego, menos angustioso, en las obras de Coleridge, Southey, Carlyle, Chateaubriand, Balzac, Stendhal, Heine, Nietzsche y Wagner que en las de los sociólogos. Y la preocupación de los humanistas, como la de los sociólogos, en este siglo fue la de hallar las bases de una autoridad, comunidad y jerarquía capaces de asentar los cimientos de una espiritualidad que fuera para el hombre moderno lo que el cristianismo había sido para el hombre medieval.

Naturalmente, como queda manifiesto en los restantes capítulos de este libro, humanistas y sociólogos trabajaron a menudo sobre supuestos, ideas, incluso formas comunes. No he necesitado forzar el contexto ni el contenido de la sociología cuando he escogido para describirla en su gran etapa formativa, la que abarca desde Tocqueville y Marx hasta Weber, Durkheim y Simmel, términos como «paisaje social», «retrato», «ilusión de movimiento» y lo que yo llamo «la erosión del progreso». Igual que la pintura y la escul-

tura pueden estudiarse, como se ha hecho a menudo, efectivamente, bajo el aspecto del retrato, del paisaje, etcétera, lo mismo se puede hacer con la sociología. Explicar el paisaje cultural y social de la Europa occidental, identificar con claridad los personajes principales, tratar de extraer fuerza y movimiento dinámicos de la estructura y la composición, y valorar los costos de la modernidad para la comunidad y el individuo, todo esto es tanto el objetivo de Marx o Simmel como lo es de Blake, David, Millet o Daumier, entre aquellos que hicieron que la luz, la línea y la sombra sirvieran a la causa de esclarecer la realidad. Y tanto en el artista como en el sociólogo es inconfundible la influencia de los temas que he mencionado: *comunidad, autoridad, status, lo sagrado* y la *alienación.*

Sin duda, la sociología de la época que me ocupa produjo muchas otras cosas: ideas y conceptos de *rôle*, estructura, función, desarrollo, interacción y demás. No lo pongo en duda. Pero precisamente como los historiadores de la ciencia y el arte encuentran en sus respectivas especialidades la profunda impronta de los temas principales, que proporcionan a un tiempo estímulo y orden a cada artista y cada científico, así podemos buscar tras el primer plano de teoría, ideas, conceptos y estudio empírico con que el ojo tropieza al estudiar sociología, y encontrar temas análogos.

III

PAISAJES SOCIOLÓGICOS

La literatura sociológica del siglo XIX es tan rica en paisajes como cualquier otra esfera de la imaginación creadora. Tomando el siglo en su conjunto, e incluyendo en nuestro campo de observación la literatura, música y pintura, así como las ciencias sociales, sería difícil encontrar un período de la historia de Occidente más prolífico en paisajes.

El diccionario nos dice que un paisaje es «una porción del escenario natural, normalmente extensa, que puede contemplarse desde un determinado punto de vista». Las últimas tres palabras son fundamentales: no hay modo de contemplar un paisaje, si no es desde un determinado punto de vista. Cuando hablamos de *un* paisaje en una galería de arte tenemos ante nosotros cierta pieza de topografía, pero sólo en cuanto ha sido transmutada, filtrada por la percepción, consciencia y estilo del artista. De aquí las sorprendentes diferencias que pueden encontrarse entre cuadros de un mismo escenario realizados no ya por diferentes artistas, sino por el mismo artista en distintos momentos de su carrera. «Así como el paisaje real se considera espontáneamente como obra de la naturaleza», escribe Gilson

en *Pintura y realidad*, el paisaje pintado o la composición musical se ven o se oyen con la plena conciencia de que su origen reside en el poder creador del artista.»

El paisaje social y cultural constituyen el dominio del sociólogo —o del novelista o poeta— como el escenario físico constituye el del pintor. El comportamiento humano es único, no es algo que pueda dividirse limpiamente en compartimentos separados y aislados, etiquetados como «político», «económico», «religioso» y demás. En este aspecto, la conducta humana no difiere del paisaje físico, que es también una unidad y no una suma de apartados a los que la terminología de las ciencias físicas puede dar existencia separada. El mismo terreno será «visto» por el geólogo, el físico, el químico, el ecologista y el proyectista de jardines de formas muy distintas, que responderán a los intereses y estereotipos bastante diferentes que cada uno tenga en su cabeza.

Una de las contribuciones más importantes de la sociología del siglo XIX la constituyen los modos característicos que sus cultivadores tuvieron de ver el paisaje de acontecimientos humanos que en tan gran medida habían contribuido a crear las dos grandes revoluciones. El elemento artístico de la sociología es tan evidente en sus paisajes como en sus retratos y en sus esfuerzos por tratar del movimiento y el cambio. No es ciencia cuantitativa, empírica, ceñida a las artificiosas prescripciones de los manuales de metodología y construcción de teoría al uso, sino visión artística la que late en conceptos como sociedad de masas, *Gemeinschaft*, *Gesellschaft*, *status* social, autoridad, lo sa-

grado y lo profano, alienación, anomía y en otras significativas reacciones ante el paisaje social europeo del siglo XIX que asociamos justamente con el desarrollo de la sociología. Y también aquí, como en los retratos sociológicos, hay mucho en común entre la sociología y las diversas formas artísticas que predominaron en esta época. Me referiré a los retratos sociológicos en el próximo capítulo. Aquí nos fijaremos en los distintos paisajes que la escena social europea sugirió a los principales sociólogos de esos años. Sin excepción, tales paisajes sociales se ven compartidos por sociólogos y artistas y, también sin excepción, puede verse que tomaron forma en las obras de los poetas, novelistas y pintores del siglo XIX mucho antes de aparecer en los escritos de Marx, Toennies, Weber, Durkheim y Simmel. Permítaseme empezar con las valiosas palabras escritas en nuestro propio siglo por el desaparecido W. H. Auden en *The Dyer's Hand:*

> En captar el carácter de una sociedad, como en juzgar el carácter de una persona, no hay documentos, estadísticas, mediciones «objetivas» que puedan competir con una simple mirada intuitiva. La intuición puede fallar, pues siendo cuestión, como dijo Pascal, de «buen ojo», tiene que ser bueno, ya que los principios son sutiles y numerosos y la omisión de uno de ellos puede inducir a error; pero la documentación, que es inútil si no es completa, puede errar en un terreno en que tal plenitud no sea posible.

En los paisajes sociológicos que he escogido podrá verse repetidas veces cuánta verdad hay en las palabras de Auden.

LAS MASAS

No hay descripción del paisaje social creado por las dos revoluciones más común en el siglo XIX que la palabra *masas*. Tiene muchos sinónimos: multitud, muchedumbre, gentío, *hoi polloi*, populacho, canalla, entre otros, alusivos todos a la cantidad enorme de personas que habían sido repentinamente, parecía, empujadas a la preeminencia por las fuerzas que habían destruido o debilitado la estructura del viejo y tradicional orden aristocrático. A veces, el término pudo adquirir un significado positivo entre los socialistas y otros radicales que habían construido sus programas desde la perspectiva, si bien idealizada, de las masas por oposición a la de los intereses particulares de pequeños grupos como los capitalistas o aristócratas. Pero en un principio, la idea de masas, entre quienes la utilizaban, comportaba asociaciones inequívocamente peyorativas.

No es el factor cuantitativo el que da significado a la idea de masas, aunque eran muchos, además de Thomas Malthus, los que se inquietaban por el abrupto incremento de población que estaba produciéndose. Más bien se trata de la *composición* de la población, tal como la percibieron artistas, filósofos y sociólogos desde la época de la Revolución francesa en adelante. Básicamente, esta composición se predicaba sobre la noción de que los cambios revolucionarios de la época traían consigo una atomización del orden social, una conversión de lo que desde tiempo inmemorial había constituido un auténtico orden social marcado por el predominio de la familia, la religión, las clases sociales

y las relaciones de vecindad, en lo que no parecía sino una horda de partículas humanas aisladas.

Importa insistir en la cualidad subjetiva inherente a esta imagen, esta figuración del paisaje demográfico. Pues de hecho todavía eran visibles por doquier los lazos familiares, religiosos y de clase, incluso en las partes de Occidente donde las fuerzas revolucionarias eran más pujantes y más alta la marea de la industrialización; pero además podían verse surgir nuevas formas de asociación: uniones laborales, mutualidades, cooperativas y sociedades utópicas entre otras. Creo que, desde luego, sería muy difícil justificar la idea de masas, en la forma peculiar en que la encontramos en la literatura del siglo, con criterios estrictamente cuantitativos u objetivos. Pues no hay que ignorar, como sostengo a lo largo de este libro, lo que podríamos llamar el «punto de vista personal» y lo que Gilson nos define como «poder creador del artista». Da igual que en términos puramente empíricos, las masas no fueran en el siglo XIX más visibles que en el XVIII. El hecho es que a fines del siglo la idea asumió un papel preponderante, afectando no sólo a la naturaleza de lo que se percibía sino a todo un repertorio de ideas que no habrían aparecido en la literatura europea de no haber existido la visión subyacente de una sociedad en tiempos orgánica, articulada y arraigada, convertida por el cambio político y social en una sociedad de masas.

La idea de las masas, en el sentido que le dan artistas y sociólogos y que aquí usamos, comienza con los escritos de Edmund Burke sobre la Revolución francesa y sobre el nacimiento en su día de una nueva clase económica basada no en la propiedad territorial

sino las formas de riqueza mucho más líquidas y móviles que se relacionan con el dinero, el crédito y las acciones. No hace falta leer a Burke muy profundamente para encontrar vivas muestras de su desdén por esta clase económica y de su repugnancia por el tipo de empresa que le es innata: especulación, incesante compraventa en vistas al beneficio rápido y conversión de las relaciones tradicionales de la posición hereditaria en las del mero contrato. Aún más sorprendente es la captación de Burke de los efectos atomizadores que sobre la población tienen los tipos «arbitrarios» de poder que vio ejercer por los revolucionarios franceses sobre sus paisanos, con una justificación basada en el racionalismo y el derecho natural.

La visión de las masas, de la multitud inconexa, la población atomizada, pasa rápidamente de Burke a los conservadores y a los románticos a principios del siglo XIX. A veces tal visión se sitúa en un contexto humanitarista, dominando en la mente de los escritores la simpatía y compasión por las masas. Podemos observarlo en las «novelas industriales» del siglo, en algunos poemas de Shelley y Southey y en los escritos filosóficos de Coleridge, Carlyle y Matthew Arnold. Otras veces, la idea de las masas se manifiesta en términos más peyorativos, centrándose en su contraste con la sociedad aristocrática. Pero lo que en todos los contextos encontramos es la concepción intuitiva, icónica y a menudo cegadora del proceso de nivelación, atomización y abstracción que la sociedad sufre como resultado del aumento del número de personas desprovistas de vecindad, religión, clase social, parentesco y, sobre todo, de *comunidad*. Es el contraste, expresado

en las más diversas formas, entre la comunidad y la sociedad de masas el que predomina sobre cualquier otro en la literatura social del siglo. No podemos entender o ver claramente el paisaje sociológico de las masas si no nos fijamos también en las imágenes de la sociedad perdida y de la sociedad por venir que la literatura del siglo nos ofrece. Pocos acontecimientos intelectuales hay en esa época más importantes que el redescubrimiento —gracias a su notoria ausencia en el medio circundante— de la importancia de aquellos lazos comunitarios que tan detestados habían sido por los *philosophes* del siglo anterior.

De aquí la fascinación por todo indicio de lo comunitario que pudiera encontrarse o imaginarse, fascinación que se observa en las obras de Wordsworth, Coleridge, Carlyle y Matthew Arnold en Inglaterra, y en las de Chateaubriand, Tieck, Schiller y Goethe fuera de ella. En una gran parte de la literatura romántica de principios del siglo XIX se percibe esta fascinación por los temas que derivan de la relación del hombre con la tierra, el pueblo, la familia y demás restos de la sociedad tradicional que tan graves daños había sufrido, se creía, por el impacto de la industrialización y la democracia de masas. El renacimiento que a menudo se observa del interés por la Edad Media, del que forma parte la novela gótica, fue, en definitiva, una renovación de la devoción por aquellos valores, estructuras y símbolos que habían dominado durante la época medieval.

Tras este redescubrimiento de los atributos de la comunidad, esta fascinación por la comunidad perdida y que había que proteger se encuentra, naturalmente.

la imagen de las masas, de la multitud cada vez más desunida, arrancada de los contextos históricos de la familia, el pueblo, la religión, sin forma, propósito ni significado. Un paisaje habitado por individuos atomizados más que por grupos orgánicamente articulados que se interpongan entre el individuo y el Estado: ésta es la visión central de los intelectuales. Lo que Dostoyevsky —atormentado él mismo por los demonios de la modernidad— escribiera en *Los hermanos Karamazov* por boca del Gran Inquisidor es revelador respecto al tema de las masas: «Pues a estos miserables seres no sólo importa encontrar algo que adorar cada uno por su lado, sino algo en que todos puedan creer y a lo que todos puedan adorar; lo que les es esencial, es poder estar todos *juntos* en ello. Este anhelo de *comunidad* en la devoción es la principal miseria del hombre como individuo y de toda la humanidad desde el principio de los tiempos.»

Disraeli, en su novela *Sybil*, escribe:

> No existe comunidad en Inglaterra; hay agregación, pero bajo circunstancias que la convierten en un principio de disociación más que de unión... Es la comunidad de propósito la que constituye una sociedad..., sin esto los hombres pueden hallarse en contigüidad, pero estarán virtualmente aislados. En las grandes ciudades, los hombres se unen por el deseo de medrar. Por lo que se refiere a hacer fortuna no están en condiciones de cooperación, sino de aislamiento; y para todo lo demás tampoco se ocupan de sus semejantes. El cristianismo nos enseña a amar al prójimo como a nosotros mismos; pero la sociedad actual no conoce prójimo.

Tales palabras denotan la visión del paisaje social como «sociedad de masas» en que Carlyle veía el

triunfo de la «mecanización» y de los lazos del dinero, y que autores tan dispares como Ruskin y Marx interpretaron como una proletarización que, como una plaga, podía con el tiempo destruir las antiguas comunidades que venían existiendo desde la Edad Media.

Junto a la concepción de las fuerzas que conducen a la masificación, a la desintegración de las comunidades formadas a lo largo de la historia yacen, como aquí señalo, atisbos, intuiciones de que podrían hallarse formas redentoras de comunidad en la naturaleza, en la aldea, en la contemplación del campesino, del trabajador, en la religión, el trabajo e incluso la revolución. Ya sea en las *Lirical Ballads* de Wordsworth, en *Pasado y presente* de Carlyle, o en la preocupación de Marx por el proletariado, existe un interés por las relaciones y manifestaciones de la vida comunitaria que no es sino la otra cara del reconocimiento de un paisaje dominado por las masas.

Tocqueville es, por encima de cualquier otro escritor del siglo, el profeta de la era de las masas, como hace mucho que señaló J. P. Mayer, eminente estudioso de esta figura. Leyendo sus cartas y notas anteriores a su histórica visita a Estados Unidos en 1831, nos damos cuenta de que en la mente de Tocqueville estaba bien formada la visión de las masas, de su acceso a la historia del moderno Occidente y de su impacto destructor sobre la cultura y la naturaleza del individuo. Había leído a los conservadores enemigos de la Revolución francesa, y había crecido en un París dominado por la controversia entre los tradicionalistas y reaccionarios, por un lado, y los radicales como Saint-Simon y Fourier, por otro, iguales todos ellos en

su preocupación por las masas. La obsesión de Tocqueville por la «mayoría» y la «igualdad» denota, cuando lo leemos en su contexto, una preocupación prioritaria por las masas niveladas, despojadas de clase, de comunidad local, de familia, convertidas a la vez en origen y víctima final de una nueva forma de despotismo, la más implacable que había conocido o podía conocer la humanidad, pensaba Tocqueville, en toda su historia. Sería un despotismo nutrido por la afinidad de la democracia con la sociedad de masas, por la importancia que concede a la voluntad mayoritaria y al igualitarismo, que andando el tiempo haría extinguirse en el individuo todo deseo de auténtica libertad e incluso su capacidad de asumirla.

Nadie de su siglo tuvo el sentido trágico de las masas que poseyó Tocqueville. Marx, aun con su clara visión de que el de *lumpemproletariat* nunca llegaría a participar del avance de la historia, vio en la masa trabajadora las potencialidades que existían para la creación de una clase obrera auténtica, articulada y bien organizada, el proletariado, capaz de suceder a la clase capitalista y de conducir a la humanidad hacia una sociedad que podría llegar a no tener clases, a liberarse de la propiedad y el beneficio privados, una sociedad, en suma, socialista. Tolstoy, que en absoluto era un socialista que hubiese podido tener el beneplácito de un Marx o de cualquier otro radical occidental, estaba obsesionado por las masas y su papel en la historia. Su *Guerra y paz*, especialmente el apéndice que añadió a la novela, deja manifiesta su fuerte creencia en que son las masas, y no los individuos en sus distintas actuaciones, las que gobiernan el curso de la

historia. Para Tolstoy, dada su fe adquirida en las masas, ya en la historia o en su propio presente, fue fácil llegar a una verdadera adoración por el campesino en su relación con la familia y la tierra, una adoración que en Alemania y otras partes de Occidente se convertiría en culto por cierto tiempo.

Para la mayoría, sin embargo, esa visión del paisaje que se iba cubriendo progresivamente de masas, desarraigadas de la comunidad, apartadas de todo código moral, carentes de autoridad u organización, era una visión sombría, como podemos ver en la literatura del siglo XIX. Como ya he apuntado, los sociólogos no eran ni mucho menos los únicos en hacer premoniciones de la crisis que sobrevendría a la ascensión de las masas. Desde Edmund Burke, pasando por Coleridge, Carlyle, Arnold y Ruskin en Inglaterra, y por Tocqueville, Taine y Nietzsche en el resto de Europa, hasta los autores de nuestro propio siglo como Spengler, Ortega y Gasset y Hannah Arendt, la visión de las masas ha sido una de las que han emergido con mayor fuerza del siglo XIX. Rara vez un paisaje intelectual ha dado mayores pruebas de fecundidad.

EL PODER

Única visión de igual importancia que la de las masas, creo, es la de los nuevos perfiles y matices del poder que a los ojos de muchas figuras del siglo —filósofos, artistas, sociólogos— constituían un rasgo descollante del paisaje creado por ambas revoluciones. La preocupación por el poder y su uso es muy antigua,

desde luego, en el pensamiento occidental. ¿De qué otra cosa tratan, en definitiva, obras tales como *La república* de Platón, los discursos de Cicerón, *El príncipe* de Maquiavelo y el *Leviathan* de Hobbes si no de la estructura del poder político? Los *philosophes* del siglo XVIII estuvieron tantalizados por la idea de la conquista, y por tanto del uso del poder político absoluto, en nombre de la razón, del derecho y de la justicia. Pero lo que encontramos en el siglo XIX es algo bastante diferente: la concepción, generalizada entre los intelectuales, de un poder mayor, más abarcador, más penetrante de mente y de espíritu que ningún otro anteriormente conocido en la historia occidental; una categoría y concentración de poder que los cambios políticos e industriales de Occidente habían hecho posible. El temor al poder y a su capacidad de corromper y paralizar la voluntad humana es muy grande en el siglo XIX y ha de entenderse como la otra cara de la moneda grabada con la veneración del poder por los nacionalistas, militaristas e incluso algunos revolucionarios. Los versos de Shelley sirven de excelente introducción a cierta línea de pensamiento, cierta interpretación del paisaje europeo que arranca de los románticos y de los conservadores de principios de siglo para llegar hasta las obras de Weber y Simmel a fines del mismo:

> El poder, devastadora plaga,
> corrompe cuanto toca, y la obediencia,
> hueca de genio, virtud, libertad y verdad
> hace esclavos de los hombres, y de su especie
> un mecánico autómata.

Carlyle fue especialmente sensible a la forma y concentración del poder que halló asociado a los tipos de gobierno engendrados en Europa por la Revolución francesa directamente o por la adhesión de los políticos y hombres de estado al modelo prestado por la Revolución y su secuela bonapartista. «En todos sentidos veneramos y perseguimos el poder», escribió, e hizo del poder la esencia de la «fe en el mecanismo» que es siempre, sigue diciendo, «el refugio de la debilidad y el ciego descontento». En *Pasado y presente* compara la época en que vive con el período medieval, tanto en cuanto a los diferentes sistemas de autoridad que representan como en cuanto a la moralidad, cultura y orientación de la creatividad. En su obra *Los héroes. El culto de los héroes y lo heroico en la historia* utiliza la figura del héroe como símbolo de aquellas culturas en que la fe en un verdadero orden social se ve coronada por la aparición de dirigentes militares, políticos o religiosos. Nuestra propia época padece una grave carencia tanto de auténticos héroes como de capacidad para reconocerlos, en el caso de que llegaran a aparecer. El tipo de liderazgo que Weber nos describía como carismático, tipo que él consideraba totalmente ausente de la Europa de su época como consecuencia de la burocratización del espíritu (mecanización en palabras de Carlyle), viene a ser lo mismo que Carlyle entendía por heroísmo.

Fue sobre todo el recuerdo de la Revolución francesa y de Napoleón Bonaparte, producto de ella, el que engendró, en el siglo XIX, la reverencia y el miedo al poder. La Revolución había llevado a su apogeo, al menos en las declaraciones de sus dirigentes, la con-

cepción de un poder que, profundamente arraigado en el pueblo que estaba destinado a liberar y reformar, llegaría a transformar a toda la sociedad e incluso a redimir a la humanidad sobre la tierra. En sus decretos sucesivos sobre la familia, la comuna, la iglesia, las clases sociales, la propiedad y otros elementos del orden social tradicional, los Gobiernos revolucionarios entre 1790 y la ascensión de Napoleón llegaron casi literalmente a rehacer la estructura social de Francia y, como consecuencia del avance de los ejércitos revolucionarios y de aquellos misioneros de la Revolución que llegaron incluso hasta Asia y América, pusieron en marcha fuerzas que a su vez remodelarían las estructuras sociales de otras partes del mundo. Lo que la Revolución encarnó en un grado sustancial y lo que simbolizó en el orden intelectual durante el siglo siguiente fue la concepción de un poder absoluto, colectivo, racional, capaz de destruir o subordinar todo aquello que se interpusiera entre él y el individuo.

Edmund Burke fue el primero en identificar esta nueva forma de poder que tomó cuerpo en la Revolución francesa, extendiéndose luego a otras zonas de Europa occidental y después a otras partes del mundo. Desde luego que los nuevos esquemas del poder político no fueron la única cosa a que fue sensible Burke. En un buen número de párrafos de su libro —y por supuesto en algunos de sus memorables discursos parlamentarios, especialmente en aquellos dedicados a la East India Company, que a su juicio causaba estragos en la moral y estructura social indígenas de la India—, Burke se dedica a denostar a la clase ascendiente de «nuevos comerciantes», como él los llamaba, la nueva

clase de los especuladores, los hombres de la riqueza fácil, los financieros y negociantes, con su interesado afán por cambiar el paisaje.

Las ideas de Burke fueron asumidas tanto por las izquierdas como por las derechas. El radical inglés William Cobbet nutrió su juventud de las obras de Burke, y hasta el fin de sus días, aun estando constantemente perseguido por las fuerzas de la ley y el orden, siempre en peligro de encarcelamiento, incluso de ejecución, por sus doctrinas radicales, Cobbet mantuvo una perfecta coherencia entre sus ideas y las que había bebido de Burke. En sus discursos y escritos, Cobbet declaró fundamental el conflicto que percibía entre las autoridades naturales del pueblo y los poderes artificiales, coercitivos y represivos de los Gobiernos y de las nuevas formas de economía, y lo mismo hicieron otros radicales.

Sin embargo, donde encontramos mayores muestras de la repercusión de las ideas de Burke sobre la crisis de autoridad en Occidente es en aquellos autores de mentalidad más conservadora, como Coleridge, Southey, Bonald, Haller, Hegel y Tocqueville. Todas estas figuras, sin excepción, más muchas otras, estaban convencidas de que se trataba de una verdadera crisis, cuyos efectos podían atestiguarse en la cultura, la investigación, el arte y la enseñanza tanto como en los Gobiernos o en el orden social. La misma sensibilidad hacia el paisaje social que había producido en los románticos su concepción de lo comunitario produjo también la conciencia del cambio catastrófico (así parecía) de un modelo integrador de autoridad a otro que estaba devorando velozmente los orígenes naturales de

la sociabilidad y el individualismo. «En nuestros días», escribía Tocqueville en 1840, con palabras que recuerdan las de Burke, Coleridge y Southey, «los hombres están viendo cómo se desmoronan por todas partes los poderes constituidos; ven morir toda autoridad antigua y el juicio de los más sabios está a todas luces perturbado...» Y, también como Burke, Tocqueville veía el origen de este panorama de erosión de la autoridad en el hecho de que el poder centralizado y burocrático del nuevo Estado nacional se enraizara en la voluntad del pueblo, o en la ficción de ella.

Lo que resplandece en el pensamiento literario, científico o filosófico del siglo XIX es la distinción entre la *autoridad* —concebida como algo de carácter social y cultural, que reside por naturaleza en toda forma de agrupación social, y que es vital para la personalidad humana— y el *poder*, interpretado normalmente en términos políticos y militares. A menudo se describe el paisaje europeo con los rasgos de una especie de tensión geológica entre los límites de la antigua autoridad y la presión del tipo de poder detentado por el soldado, el político y el burócrata. Marx era perfectamente consciente de esta tensión y hace referencia a ella. A diferencia de Tocqueville, sin embargo, Marx pinta el Estado político sólo como superestructura de la subyacente clase capitalista, única acaparadora del poder absoluto, que es el aspecto que a Marx interesaba.

Toda esta fascinación por el poder que sintieron artistas e intelectuales tenía un aliento e intensidad totalmente nuevos. En la sociedad tradicional, apenas se reconocía a la autoridad una identidad propia o diferenciable, pues estaba tan profundamente integrada en

las funciones que desempeñaban la familia, la parroquia, la iglesia y las clases sociales que resultaba prácticamente irreconocible. El arte es siempre sensible a las crisis y, como ya he señalado, la naturaleza de la autoridad sólo se hizo patente en presencia de las dos grandes revoluciones, de la mano de los poderes que los nuevos Gobiernos occidentales, a menudo revolucionarios, reclamaban violentamente.

De todos los paisajistas sociológicos que se ocuparon de la estructura de la autoridad, Weber es, sin duda, el más grande. Hasta el día de hoy se le viene citando en casi todo tratado sistemático sobre el poder o la autoridad, y su concepto de *racionalización* en las ciencias sociales es hoy más soberano, si cabe, que en su propio tiempo. Lo que Weber vio en la Europa occidental que tenía ante sí, fue la conversión de unos tipos de autoridad tradicionales y personales en otros basados en el esquema racional fines-medios. En todas las esferas de la vida ha penetrado un «desencanto del mundo» (frase que Weber toma del dramaturgo Schiller). Ni ritos ni dogmas imperan ya como antes; los ritmos innatos de la naturaleza y la sociedad ya no tienen la influencia que tenían; los seres humanos han perdido lo que constituía su última instancia natural: las viejas autoridades de la familia y la comunidad local. En lugar de esto, y a una escala siempre creciente, se alza la burocracia, que es en sí misma una forma de racionalización de las relaciones, fines y medios humanos. Y no sólo en el gobierno, sino también en la iglesia, el ejército, la educación, la industria y las diversiones pudo Weber contemplar la marea devastadora de la racionalización del poder. Junto al retrato.

existe en la sociología de Weber una forma de paisaje, muy característica y de gran riqueza de matices, en que se perciben los efectos erosivos de la racionalización.

Si fue la visión del artista la primera en producir esta representación del paisaje de Europa occidental, las obras de los investigadores empíricos no le andan muy lejos. No hay forma real de «probar» o verificar la visión a que me refiero, ya esté expresada en los términos de Burke, Coleridge, James Thomson (en *The City of Dreadful Night*) o en los de ciertos impresionistas franceses. Tampoco hay forma alguna, en definitiva, de «probar» la verdad de la visión de Weber de la racionalización. Yo sólo digo que, una vez dada en primer lugar la visión del artista, se empezó a formar en algunas ciencias sociales todo un ejército de investigadores de hechos y circunstancias, ejército que aún hoy existe. Son incontables los estudios de tales y cuales equipos administrativos, de unas y otras agencias, comisiones y oficinas, y ni las autoridades académicas ni las políticas cuestionan el valor de tanto escarbar datos. Pero creo que tal trabajo carecería en buena parte de sentido si prescindiera de la visión inspiradora que sólo el arte ha dado a sus fundamentos.

Hay otra manifestación del poder en el paisaje europeo que debe mencionarse aquí por el extraordinario atractivo que tuvo para artistas, filósofos y sociólogos. Es, en una palabra, el bonapartismo. Lo que dentro de su propio siglo llegaría más tarde a conocerse como *l'idée napoléonienne* contribuyó, sin duda, a la caracterización que hizo Weber del caudillaje carismático en la política. El desaparecido Leo Strauss escribió que

toda la tipología del poder definida por Weber, con sus categorías de «tradicional», «racional» y «carismático», se produjo en respuesta a la Revolución francesa y a su secuela napoleónica. La «idea napoleónica» ejerció, sin duda, su mayor atractivo sobre los artistas, novelistas, poetas y dramaturgos a lo largo del siglo. Son innumerables los retratos de este hombre extraordinario, con los de Jacques Louis David a la cabeza, y no cabe duda de que el estilo del retrato napoleónico se contagió ampliamente en todo el siglo a los de otros titanes de la política, la guerra y la industria. Si las novelas de Stendhal manifiestan una verdadera adoración por el bonapartismo, los escritos del tradicionalista *tory* Walter Scott muestran una reacción netamente distinta, pero no carente de cierta estimación por la fuerza de la figura. El arte y la literatura románticos padecieron durante cierto tiempo una verdadera obsesión por Napoleón y por la forma característica de poder que encarnaron sus años de dominio.

Sin embargo, fueron los sociólogos y sus precursores quienes más contribuyeron a analizar la idea napoleónica y a hacerla categórica. No necesitamos remontarnos más allá de Tocqueville, cuyas notas, así como los fragmentos que dejó a su muerte y que hubieran constituido una continuación de *El Antiguo Régimen y la Revolución* ofrecen una visión de Napoleón que demostró su fecundidad en la literatura histórica, política y sociológica del siglo. Tocqueville captó en su plenitud la substancia del poder personal, absoluto en cualidad, pero planteado sobre un profundo arraigo en las masas, en la estima popular, que destruía todos los cuerpos e instituciones intermedios, pero los compen-

saba en cuanto que el poder absoluto se había hecho para parecer liberador e incluso humanitario a todo un pueblo.

Marx, en su *Dieciocho de Brumario*, que naturalmente se ocupaba primordialmente de la Revolución de 1848 y de sus consecuencias, tuvo algunas penetrantes observaciones que hacer a *l'idée napoléonienne*, y señaló el atractivo contraste que ofrecía con la densa y omnipresente burocracia de la época. Marx vio hasta qué punto la fuerza del segundo Napoleón, por toda su retórica sobre el hecho de que era representativo de todo el pueblo, se apoyaba, en realidad, en ciertos círculos poderosos. Pero también vio el atractivo, o potencial atractivo, que residía en el montaje de esta leyenda, mito y realidad napoleónicos.

Weber se sentía fascinado por las cualidades carismáticas de esta clase de poder en su relación con el pueblo, considerándola, ya en su forma religiosa, ya en la política, como el antídoto más idóneo para la asfixiante burocracia de su época. De todos los sociólogos, sin embargo, fue sin duda Michels quien mejor describió la idea napoleónica en su estudio clásico sobre los sindicatos, poderes políticos y otras corporaciones. La «férrea ley de la oligarquía» que Michels discernía, podría fácilmente convertirse en el tipo de gobierno directo, absoluto y centralizado de un solo individuo. «Una vez elegido», escribe Michels, «el escogido del pueblo no podría tener ninguna clase de oposición. Personifica a la mayoría, y toda resistencia a su voluntad es antidemocrática... Una de las consecuencias de la teoría de la voluntad popular encarnada en un supremo ejecutor es que los elementos que in-

tervienen entre uno y otra, es decir, los cargos públicos, deben mantenerse en la más estricta dependencia posible respecto de la autoridad central, que a su vez depende del pueblo. La menor manifestación de libertad por parte de la burocracia sería equiparable a una rebelión contra la soberanía de los ciudadanos... El bonapartismo no reconoce lazos intermedios».

ENTRE AQUELLAS FÁBRICAS SATÁNICAS

El famoso verso de Blake, escrito en apasionado aborrecimiento de todo cuanto, a su juicio, había devastado «la verde y apacible tierra de Inglaterra», resumiría adecuadamente la visión del sistema industrial que encontramos en casi toda representación intelectual del paisaje europeo. Con rarísimas excepciones, los artistas, filósofos y sociólogos del siglo XIX coincidieron en su tendencia a considerar odiosa la nueva industria, como representante de la mayor tiranía de cuerpo y alma que encontrarse pudiera en cualquier orden económico anterior. Hoy hay, en realidad, muchas razones para ver en el sistema industrial un considerable progreso de la situación del trabajador europeo, como ha venido a demostrar una abundante investigación en las dos pasadas décadas. Del mismo romanticismo que denostaba las nuevas estructuras de la industria procede la visión de la Europa preindustrial como casi un paraíso rural, una escena de tranquilidad y alegría pastorales. Rara vez obtenemos de los historiadores y sociólogos, ni de los artistas de la época, el cuadro, más exacto, que represente las inde-

cibles privaciones, sufrimientos, opresiones y degradación que acompañaban la vida de la gran mayoría de la gente en la escena preindustrial. Por exigentes que pudieran ser las nuevas disciplinas de trabajo en las fábricas mecanizadas, por dura que fuera a veces la autoridad de los capataces sobre las mujeres y niños, como sobre los hombres, no hay que olvidar que las mujeres y niños también trabajaban en la Europa rural, sujetos no sólo a las disciplinas humanas, sino a las de la naturaleza, a la dureza del frío y la humedad en invierno, al calor implacable del sol en verano. Las condiciones de vida eran normalmente miserables e insalubres, la esperanza de vida corta, y los pobres trabajadores del campo europeo, como han recordado multitud de observadores, estaba muy lejos del idilio que empezó a construir la mentalidad romántica a comienzos del siglo XIX.

Vivimos, sin embargo, de imágenes y símbolos. Y la imagen del sistema industrial que empezó a formarse en las mentes intelectuales probó ser poderosa y ha perdurado hasta el presente día. No importa que en muchos aspectos las fábricas fueran mucho más limpias, menos insanas y mejor protegidas contra los elementos, ni que en ellas la jornada de trabajo fuera mucho más corta que la que habían conocido la mayoría de las clases bajas en las fincas y granjas de Inglaterra y Francia, donde era normal trabajar de sol a sol. Lo que importaba era la imagen de la fábrica que prendió casi desde principios de siglo. Las «siniestras, satánicas fábricas» de Blake se convirtieron, de hecho, en toda una ideología, que encontramos hasta cierto punto en los conservadores como Burke, Coleridge y

Disraeli, así como en las mentalidades de los Cobbet, Blanc y Marx, a partir de cuyas obras surgió una actitud condenatoria de la fábrica y de todo el sistema de competencia y propiedad y beneficio privados que la acompañaban. Igual daba que, como resultado del desarrollo económico y la expansión industrial, la gente estuviera llegando a vivir más, a comer mejor, a conocer (con inevitables excepciones, desde luego) mejores viviendas en conjunto que lo que habían conocido sus antepasados en sus casuchas rurales. El cuadro, el paisaje que pintaron los artistas e intelectuales del siglo XIX en número cada vez mayor era normalmente, en lo que se refería al panorama económico, duro, lúgubre, crudo y desolado. Excepto en estilo y formato, pocas diferencias pueden encontrarse entre las representaciones de este panorama hechas por un Dickens o un Marx, un Zola y un Proudhon.

No quiero decir con esto que la industrialización no tuviera defensores. Entre los propietarios, administradores, accionistas, rentistas y patronos, así como entre numerosos trabajadores de la clase media y, naturalmente, entre los políticos, se desarrolló toda una poderosa ideología. Sería absurdo suponer que el nuevo materialismo, con su tan alardeada tecnología, su producción de bienes de consumo en cantidades astronómicas, sus redes de ferrocarriles que transportaron primero a miles, luego a muchos millones de personas por todo un continente, y sus barcos, de vapor que acercaron entre sí a esos continentes, estuviera huérfano de apoyo y aplauso. Hubo incluso escritores, como el muy notable Samuel Smiles, que escribieron elogiosamente sobre el nuevo sistema y las virtudes

específicas que se requerían para hacerlo funcionar. Incluso la clase trabajadora, especialmente en los Estados Unidos, por medio de los sindicatos (que Lenin consideraba casi bastiones del capitalismo), llegaría a convertirse en ardiente defensora de la nueva economía capitalista, y la clase media alcanzó un poder y una posición en la sociedad que antes no hubiera podido siquiera soñar.

Pero de lo que en este libro me ocupo es de sociología: más exactamente, de los paisajes y retratos sociológicos. Y no hay más remedio que admitir que los sociólogos, desde Comte a Simmel, Weber y Durkheim, con sólo contadas excepciones, adoptaron una visión del industrialismo que no difería mucho de la que había germinado en principio entre poetas, novelistas y ensayistas románticos. Lo que dice el historiador del arte Kenneth Clark en su libro *Civilization* sobre el tema general de lo que él llama el «materialismo heroico» viene aquí muy a cuento. «Las primeras representaciones de la industria pesada son optimistas. Ni siquiera los trabajadores se oponían a ella porque fuera infernal, sino porque temían que las máquinas pudieran quitarles el trabajo. Las únicas personas que calaron al industrialismo en aquellos primeros tiempos fueron los poetas. Blake, como es sabido, tenía a las fábricas por obra de Satán: "Oh, Satán, mi más joven retoño, tu trabajo es la muerte eterna con fábricas y hornos y calderas..."» Blake no es el único ni mucho menos entre los poetas románticos. Wordsworth y Burns escribieron algunos desolados versos sobre los efectos mecanizadores, embrutecedores, de la nueva industria mecánica. Carlyle hizo de la «ma-

quinaria» el símbolo de la nueva sociedad que tanto detestaba. Fueron los románticos en la literatura y, hasta cierto punto, en la pintura, quienes realmente iniciaron, en breve, esa forma de enfocar la cuestión que, por muy reñida que estuviese con la actitud de la mayoría de la gente hacia las maravillas mecánicas, demostró en la mayor parte de los casos ser la más perdurable entre artistas e intelectuales. Aquellos poetas y pintores que dieron las primeras versiones de la revolución industrial representan casi invariablemente el fuego de las fundiciones de hierro como la boca del infierno. En Francia, el movimiento que conocemos en la pintura como realismo social, con Courbet y Millet entre sus representantes principales, trató por todos los medios de conseguir sobre el lienzo lo que los escritores como Mrs. Gaskell, Charles Kingsley, Charles Dickens y Émile Zola habían logrado por medio de la imprenta: hacer de la revolución industrial algo feo, envilecedor, embrutecedor y tiránico para el hombre. No puede, pues, sorprendernos que Marx, cuyos paisajes del capitalismo y sus obras resultarían dominantes entre los intelectuales del siglo, hubiera empezado su vida de escritor como poeta romántico. Aun siendo malos, estos poemas primerizos de Marx respiran el mismo fuego de rebelión contra el materialismo industrial y la opresión política que encontramos en las obras de algunos de los poetas más importantes. Es en *El capital*, sin embargo, donde hallamos su paisaje más rico: un paisaje en que la pobreza del trabajador, la inexorable sujeción a la máquina, las desoladoras condiciones del trabajo en las fábricas, factorías y minas y el inextirpable conflicto entre proletarios y capi-

talistas están representados con abrumador detal

Pero aún antes de que Marx escribiera *El* (*pital,* antes de que escribiera nada en absolu(hubo sociólogos y cultivadores de la filosofía soc que expusieron sus puntos de vista, fundamentalmen hostiles, sobre lo que, en general, se conocía con «industrialización». Saint-Simon, Fourier y Com aceptaban la *idea* de la industria —es decir, no era pastoralistas románticos—, pero no aceptaban en nir guna forma o grado la industrialización que había em pezado a existir en Inglaterra a fines del siglo XVIII extendiéndose después rápidamente a la Francia de su época. Lo que se deseaba era «un nuevo cristianismo» en palabras de Saint-Simon, «un sistema de falansterios» en las de Fourier, y un «orden positivista» en las de Comte; en cada uno de los cuales, la industria y la máquina existirían mano a mano, pero desprovistas de los efectos represivos y embrutecedores que estos intelectuales observaban en el industrialismo que en la realidad imperaba. Tocqueville, en el segundo volumen de *La democracia en América,* publicado en 1840, nos ofrece una cruda representación de la «nueva aristocracia de los fabricantes», junto a la de la clase trabajadora, que, por los destructores efectos psicológicos del sistema de la división del trabajo sobre el obrero, podría llegar a una degradación aún más profunda. Y mucho antes de que Marx, en *El capital,* predijera convulsiones económicas aún más graves dentro del sistema capitalista, Tocqueville, en el mismo volumen a que me acabo de referir, profetizó a la democracia un futuro interminable de «pánicos comerciales periódicos».

Este mismo paisaje puede encontrarse en las obras sociológicas de Toennies, Weber, Durkheim y Simmel. Es la *Gesellschaft* lo que, según Toennies, caracteriza el sistema económico de fines del siglo XIX: la sociedad se hace cada vez más impersonal, contractual, laica, separados los seres humanos de los lazos orgánicos o *Gemeinschaft* que sus antepasados habían conocido. Weber no ve en el capitalismo sino una manifestación de la racionalización, la burocratización de la vida que para él constituía el proceso rector de la historia moderna de Europa. Y el socialismo, para Weber, tampoco sería más que una intensificación de esa racionalización. Son la industria y el sistema fabril lo que yace tras las formas anómicas o «patológicas» de división del trabajo que Durkheim describe en la parte final de su gran obra *The Division of Labor*. Durkheim, mucho menos interesado generalmente por los fenómenos económicos que Toennies y Weber, encuentra en la industrialización uno de los principales factores de ese tipo de debilitamiento de los vínculos sociales que está produciendo en la vida moderna una incidencia cada vez mayor del suicidio. Y para Simmel, el industrialismo o capitalismo representa el triunfo de esa forma de poder sobre la vida individual que él describe como «objetivismo»: el poder inherente a las cosas, procesos y sistemas llevado, a juicio de Simmel, a su más alto grado de desarrollo en el sistema capitalista. En suma, en ningún otro lado encontramos una manifestación más expresiva de la básica unidad de la sociología y la conciencia artística que en las representaciones del paisaje industrial que emergen de la literatura, pintura y sociología de esta época.

LA METRÓPOLI

Por lo que al paisaje se refiere, la ciudad hizo en él su aparición en el siglo XIX. En la pintura fueron los impresionistas, entre otros, quienes reconocieron en la ciudad, como hace notar Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte*, el verdadero escenario natural del hombre moderno y quienes dieron a la vida urbana, en sus incontables apuntes de las plazas, cafés, rincones, parques y calles populosas, una brillantez de imagen hasta entonces reservada al campo y el pueblo. César Graña ha apuntado con gran agudeza la afinidad entre la visión de la ciudad que nos brindan los impresionistas y la que Simmel nos proporciona en su importante ensayo sobre la metrópoli a que en seguida me referiré. Igualmente fue la ciudad marco favorito de la literatura de la época, muy especialmente, como es natural, de la novela. Balzac, Dostoievsky, Dickens, Thackeray, Flaubert, Zola, Stendhal, Gissin; estos nombres cogidos al azar son índice suficiente de hasta qué grado florecieron la vida y los tipos sociales urbanos. El propio interés de la sociología por la ciudad y por el contraste entre ésta y el campo constituye parte importante del interés, más general, del arte y la filosofía por el mismo tema.

En otro aspecto, la sociología comparte algo vital con el arte y la literatura: una desconfianza o recelo de la ciudad muy definidos o, si esto resulta algo fuerte, cierta tendencia a ver la ciudad no desde el punto de vista más serio de las relaciones orgánicas entre los individuos, sino más bien como un lugar de intrigas predominantemente egoístas y avariciosas, de indivi-

duos superficiales, inestables y enajenados, cuyas vidas van de la más inexorable miseria a la más opulenta banalidad. La imagen de la ciudad que iba a trazar la sociología en sus monografías y ensayos, cuyos mejores ejemplos son los escritos de Simmel en Europa y los de los primeros sociólogos de la Universidad de Chicago en Estados Unidos, estaba ya fijada en el arte y la literatura del siglo XIX antes de que Toennies, Durkheim y Simmel escribieran ninguna de sus obras.

Raymond Williams nos ha mostrado, en una reciente obra sobre los temas opuestos de la ciudad y el campo en la literatura occidental, cuán profunda era la repugnancia de la mayoría de los intelectuales por la ciudad y sus valores. Y la misma repugnancia precisamente, o al menos recelo, podemos encontrar entre los americanos desde la época colonial, como han mostrado Morton y Lucia White en un estudio comparable sobre el intelectual americano. Poco hay, pensamos, en cuanto se ha escrito en Occidente sobre la ciudad, que muestre una actitud de aceptación de la forma de vida que supone, aceptación que encontramos, por ejemplo, en el pensamiento asiático durante siglos.

Es extraño, si se para uno a pensarlo, que la imagen de la ciudad que domina en la filosofía y el arte occidentales, así como en las ciencias sociales, sea tan negativa; que haya una disposición tan resuelta a retratarla como un lugar de relaciones antisociales, incluso inhumanas. Pues es imposible concebir cualquier ciudad occidental importante —y en esta afirmación incluyo las del siglo XIX— sin auténticas manifestaciones de comunidad, asociación, vecindad, tan auténticas,

diría yo, como las que podamos encontrar en las zonas rurales, tan a menudo romantizadas. En América sólo tenemos que pensar en los profundos vínculos étnicos que han existido entre judíos, alemanes, polacos, irlandeses y otros grupos desde el comienzo mismo de su asentamiento en ciudades como Nueva York, Boston y Filadelfia. En Europa, tales lazos serían más propiamente los de clase social que los de ascendencia étnica en cuanto tal, pero los resultados son los mismos: un profundo sentido de la reciprocidad entre los hombres, de un arraigo que a menudo se remonta a generaciones, y de la identidad.

Tanto en Europa como en América, en el siglo XIX y principios del XX, el vínculo de la vecindad era de los más poderosos. Aún lo es en muchos lugares, aunque es raro el americano del interior que pueda concebir una metrópoli como Nueva York como un conjunto de vecindades. Por supuesto que a consecuencia de los cambios ecológicos y económicos principalmente, del acondicionamiento de zonas y de los ambiciosos proyectos de remodelación urbana, muchos barrios se han desdibujado o disminuido, pero no se han perdido. En el siglo XIX, desde luego, cuando el retrato de la gran ciudad, en obras de arte y de ciencias sociales, se estaba convirtiendo en el principal tema de lectura, la personalidad del barrio era, y tenía que serlo, muy grande.

Añádanse a los lazos de vecindad en la gran ciudad, los vínculos que proporcionan las asociaciones, todas voluntarias, tales como las mutualidades, sociedades de seguros, de pompas fúnebres, de ayuda mutua, cooperativas, y lo que vemos de hecho está

más cerca de la *communitas communitatum* que de una aglomeración mecánica de partículas individuales aisladas. No estoy idealizando la ciudad del siglo XIX ni la del XX. Los problemas de la pobreza, la vivienda y la violencia pueden ser, y lo son, muy grandes. La estrechez económica de un enorme número de habitantes no puede dejarse de lado. Pero me estoy refiriendo a la imagen *social* de la ciudad que tan extendida llegó a estar en la literatura del siglo XIX, y que no es una imagen de vínculos y lazos entre la gente, ya sea en la pobreza o en la abundancia, sino de la ausencia radical de ellos. Si la imagen negativa de la ciudad que tenían los artistas y sociólogos del siglo XIX se hubiera basado *solamente* en la indudable masa de los indigentes, el caso hubiera sido muy otro, pues el volumen de esta masa es algo incuestionable. Pero lo esencial es que acompañando, a menudo incluso presidiendo la concepción de la ciudad como lugar de empobrecimiento, está la concepción de la ciudad como una reserva de individuos aislados, enajenados, alienados y psicológicamente inseguros. Es esta visión, más que la económica, la que toma una posición preponderante en la mente de los sociólogos del siglo y alcanza, como ya he apuntado, su punto álgido en los escritos de Simmel, cuya perspectiva alcanzó tan rápidamente los Estados Unidos y llegó a constituir la base de la sociología característica que surgió de la Universidad de Chicago a principios del siglo XX.

Tras el paisaje que los sociólogos pintan de la ciudad como lugar de ingentes masas enajenadas e infelices, yace el que anteriormente habían trazado los románticos de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

Tenemos las *Confesiones* de Rousseau para marcar, si no el principio, al menos el afianzamiento de la visión romántica. Rousseau odiaba París, la ciudad en que había pasado tan gran parte de su vida, y las últimas páginas de las *Confesiones* proporcionan suficiente evidencia de su desprecio por la vida ciudadana y de su declarado amor por la tranquilidad del campo, único lugar donde puede hallarse la verdadera virtud. En la literatura romántica de principios del siglo XIX no hay, que yo sepa, ninguna excepción significativa a esta idea de la superioridad moral y social de lo pastoril y rural sobre lo urbano. Invariablemente emerge de los poemas, tratados y ensayos, la visión de la ciudad como morada no sólo del criminal, sino del atormentado.

Ésta es la época en que se hace manifiesta en la literatura europea la reacción adversa hacia las masas. El hecho de que la inmensa mayoría de los que viven en las grandes ciudades parezcan gustar de hecho de la proximidad física de las otras personas y, desde luego, que dependan psicológicamente de ellas, no tuvo efecto alguno sobre la mentalidad romántica. Lo que empezaba a conocerse por «masas ingentes» obsesionaba a aquellos para quienes la nueva ciudad representaba el triunfo de la modernidad sobre los valores del tradicionalismo. En los escritos de Carlyle, Morris, Ruskin y otros, se insiste en comparar la ciudad contemporánea con la villa medieval, sobre todo con el pueblo campesino, y entre los diabólicos atributos que los románticos adjudican a Londres, París o Roma el peor es, sencillamente, el de su número de habitantes. El paisaje de las masas llega a fundirse, en breve, con

el de la ciudad. Que existían masas rurales, tan a menudo hundidas en la más desoladora pobreza tanto espiritual como material, cuyo único consuelo era la devoción religiosa (cosa que John Wesley descubrió y convirtió en la base de la convocatoria social del Metodismo), parece que nunca se les ocurrió a los poetas y ensayistas románticos de la época. Con raras excepciones, lo rural se equiparaba con lo divino, lo urbano con lo diabólico. «La ciudad es de la noche, acaso de la muerte, pero sin duda de la noche», escribió James Thomson en *The City of Dreadful Night*, y aunque la referencia a la ciudad es metafórica en grado considerable, no ofrece duda de los sentimientos de Thomson hacia la ciudad misma.

Si existe una sola frase literaria de la que pueda decirse que ha engendrado la quintaesencia de la visión sociológica de la ciudad es una de Charles Caleb Colton, muerto en 1832. Se encuentra en su obra *Lacon:* «Si quieres ser conocido y no conocer, vegeta en un pueblo; si quieres conocer y no ser conocido, vive en una ciudad.» Es mucho más fecunda que, por ejemplo, «la ciudad disoluta» de Wordsworth o la «ciudad estéril» de Dickens, pues en ella aparece el contraste en que se centrarían los sociólogos: la concepción del pueblo o lo rural como un escenario de mediocridad individual, pero de comunidad, y de la ciudad como marco de la excelencia individual, pero con falta de comunidad.

Éste es, fundamentalmente, el tema de la obra maestra de Simmel, *Metrópoli y vida mental*, la obra que, como he dicho, contribuyó más que ninguna otra a afianzar el paisaje de la ciudad que ha predomina-

do en la literatura sociológica casi hasta el momento actual. Para Simmel —quien, todo hay que decirlo, parece que vivió con toda felicidad y con las más estrechas amistades en el contexto urbano—, la ciudad es la reserva de las mentes egoístas, aisladas, enajenadas, de las puramente calculadoras y, sobre todo, las reservadas. La ciudad fomenta la reserva individual, el prescindir del propio capital emocional, ya sea de alegría o de tristeza; fomenta que las relaciones sean sólo las del papel que cada uno desempeña, es decir, relaciones entre patrono y empleado, entre comprador y vendedor, entre usuarios de autobús o de metro, etc. La mente progresa, incluso se hace más aguda, más sensible y perceptiva en la ciudad, pero el espíritu, el alma, tienden a pervertirse a consecuencia de su aislamiento respecto de los vínculos «orgánicos» que sólo se encuentran en el pueblo en la ciudad pequeña. La ciudad es, de forma abrumadora, refugio del comerciante sin escrúpulos, del medrador, de los que se dedican a vivir al margen de la ley y la moralidad. Es el cada uno para sí, la jungla, la competencia feroz, y no menos el medio para el éxito rápido y fugaz, especialmente el financiero.

Nadie dudará que la ciudad, cualquier ciudad, *es* todas estas cosas. Puede haber incluso paisajes que realcen estos atributos. Pero, como ya he apuntado, la ciudad es y ha sido siempre en gran medida solidaridad entre vecinos y grupos étnicos, asociaciones para la ayuda mutua, familias, clubs, tabernas, días de fiesta y muchas cosas más. También se encuentran en la ciudad muchas personas a quienes la ausencia de los rasgos esenciales de la población rural permite una

forma de libertad que es absolutamente incompatible con el sentido de la comunidad.

Todo esto es muy cierto. Y, sin embargo, el paisaje de la gran ciudad que se afianzó en la sociología a principios de este siglo tenía poco en cuanto nada que no fueran las cualidades que los románticos habían definido en la centuria anterior y que se habían convertido en el repertorio de poetas, novelistas, dramaturgos y pintores a lo largo del siglo. Es un paisaje sociológico cuya más brillante exposición se debe a Simmel, pero ésta no es en absoluto la única; la misma imagen básica de la ciudad, las mismas luces, sombras y contornos se encuentran en los escritos de Weber, Toennies y Durkheim y, como ya he dicho, en la gran cantidad de monografías que la Escuela de Chicago produjo desde 1910 aproximadamente.

La perspectiva concreta que llegaría a convertirse en tema fundamental de la sociología emergió exactamente como una visión literaria; de esta forma, la visión sociológica aportó a su vez su contribución a la literatura. Pues no es ni mucho menos coincidencia el hecho de que la misma ciudad de Chicago, en que encontramos a sociólogos como W. I. Thomas y Robert Park, sea la misma que encontramos convertida en tema de novelistas como Herrick, Dreiser, y luego Farrel y Algren. Si uno busca una representación del paisaje urbano tal como se había fijado en la sociología, puede encontrarlo en novelas como *The Titan* (Dreiser) y *The Common Lot* (Herrick) tan fácilmente como en las obras de los sociólogos de la Universidad de Chicago. Tampoco hay que olvidar el paisaje que pintan algunos poetas como Sandburg, Masters y

Lindsay durante el mismo período. También es sociológico en el fondo. He insistido en este libro en que la sociología es una forma de arte, que bebe su inspiración de las mismas fuentes que la literatura y la pintura en el siglo XIX. Pero con la misma verdad podríamos describir una gran parte de la literatura y otras artes de la época como formas imaginativas de la sociología. Esto es aplicable al Londres de Dickens, el París de Proust y el Chicago de Dreiser, así como a ciertas litografías de Doré, Daumier y Géricault y a los cuadros de los impresionistas y naturalistas, y a otras expresiones de lo que Kenneth Clark ha definido como el «materialismo heroico».

IV

RETRATOS SOCIOLÓGICOS

El retrato es también una de las formas principales de expresión de la sociología en el siglo XIX, aunque los principales sociólogos responsables, como Marx y Weber, no se consideraron muy a menudo adscritos a este género. Baste decir que los retratos que surgen de la literatura sociológica —el *burgués*, el *obrero*, el *burócrata* y el *intelectual*— pueden fácilmente ocupar un puesto entre las obras de artistas como Millet y Daumier y los memorables retratos políticos y económicos que nos brindan algunos novelistas como Dickens, Kingsley, Thackeray y otros.

El siglo XIX es una de las épocas —la Grecia de Alejandro, la Roma de los césares, el Renacimiento— en que el retrato, ya sea en palabras, mármol o lienzo, ha gozado de especial aprecio como forma artística. Tras la eclosión del retrato en estos períodos, está la erupción de un gran número de tipos humanos característicos o, más bien, de *rôles:* políticos, diplomáticos, financieros, negociantes, artistas y científicos. En los retratos de tales épocas destacan no sólo las grandes personalidades, sino también las grandes familias dominantes, y la afición al retrato puede ser tanta entre

los escritores y artistas que los realizan como entre las personas que les sirven de tema. Muchos museos occidentales atestiguan hoy esta tendencia periódica en nuestra historia a hacer a las personas y familias algo mayores que el natural, pero también a fundirlas, en hábil composición, con la vida de su tiempo, a dotarlas, en suma, de historicidad a la vez que de individualidad.

Se dirá que los retratos artísticos son más adecuados para resaltar los caracteres individuales —atributos exclusivos de un determinado ser humano—, mientras que los retratos que produce la sociología tienden más bien a destacar los rasgos que normalmente exhibe un gran número de personas de determinada clase o profesión. Sin embargo, es bueno recordar que el artista, ya sea pintor o novelista, busca algo más que un fiel duplicado del individuo que está describiendo. En este sentido, no cabría creer que el *Retrato de un rabino* de Rembrandt o el *Descartes* de Frans Hals no son más que lo que dicen ser. En el cuadro de Rembrandt es imposible pasar por alto el deseo del artista de ilustrar un personaje contemporáneo que le atraía, independientemente del individuo concreto que de hecho pintó. Y también el *Descartes* de Hals, aparte de ser exacto como retrato de un filósofo real, ejemplifica un tipo genérico, un tipo profundamente estimado en la Europa del siglo XVII. En la obra *Crimen y castigo*, basada en las propias experiencias de Dostoievsky con la policía y la cárcel, Raskolnikov no es sólo un memorable personaje, sino también la imagen de una clase o tipo que fascinaba al escritor: el nihilista revolucionario de su época. Aparte de esto, sigue siendo verdad

que la diferencia entre los tipos de retrato que encontramos en las artes y los que trataré en este capítulo, extraídos de la sociología, consiste esencialmente en el mayor grado de atención que los artistas prestan a la individualidad, a las cualidades que se supone que son o parecen exclusivas del modelo, mientras que en la literatura sociológica es inevitable cierto grado de generalización.

Nada hay de asombroso en el hecho de que de las obras de Marx, Weber y otros surjan retratos claramente dibujados. El siglo XIX fue, como ya he señalado, una época especialmente rica en retratos, que revelan los valores políticos y económicos del período. Las obras de historia de autores como Ranke, Michelet, Macaulay y muchos otros están llenas de retratos memorables de figuras del pasado. Para su caracterización de Julio César, Mommsen se basó, por lo que sabemos, en su propia reacción de artista historiador hacia su contemporáneo Bismark. Las biografías y autobiografías se publicaron por cientos en todos los países occidentales. Ni antes ni después ha gozado el arte de la biografía de mayor popularidad que en los libros y revistas del siglo XIX. Lo mismo puede decirse de la pintura de retratos. Son incontables las representaciones de las celebridades de la política, la guerra, las finanzas y el comercio.

Igualmente notables son los retratos de las novelas, cuentos y obras de teatro de este período. Es difícil creer que haya habido otro siglo en la historia capaz de crear en su imaginación literaria tal cantidad de personajes perdurables, tantos y tan vivos símbolos humanos de temperamento, tiempo, lugar y carácter. Desde

los hermanos Karamazov o Raskolnikov en *Crimen y castigo* y la Anna Karenina de Tolstoy al otro lado del continente, hasta el Père Goriot de Balzac, el Julien Sorel de Stendhal en *El rojo y el negro* y la Madame Bovary de Flaubert en Francia y, en Inglaterra, el David Copperfield de Dickens, el Becky Sharp de Thackeray en *La feria de las vanidades*, el Biffen de Gissing en *New Grub Street*, el Tess d'Ubervilles de Hardy y el Richard Feverel de Mesedith, los retratos son memorables. Al otro lado del Atlántico estaban los grandes Tom Sawyer y Huck Finn de Mark Twain y otros igualmente vigorosos, aunque menos conocidos, como la Maggie de Stepahn Crane o el Silas Laphan de Hawells.

En cada uno de ellos, y en muchos otros que aquí no mencionamos pero que llenan las novelas del siglo XIX, estamos tratando claramente con un individuo distinto e inolvidable. Sería un error afirmar que la intención principal de cualquiera de los novelistas era la de dar expresión a un tipo social o personificar directamente determinada condición o imagen social. Pero igualmente erróneo sería negar que Dickens, Dostoievsky o Mark Twain eran conscientes de la sociedad en que vivían, que tenían una considerable intuición de los tipos de personas que explotaban o eran explotadas, que sufrían, gozaban, amaban u odiaban, y un profundo sentido de hasta qué punto, siguiendo la frase de Hegel, lo universal podía darse en lo concreto. Cuando Gissing escribió *New Grub Street* quería sin duda que el mundo supiera cuál era el papel del escritor muerto de hambre en Londres; Dostoievsky compuso seguramente su Raskolnikov basándose en los

numerosos revolucionarios que había conocido mientras servía en la cárcel, y sabemos que para Mark Twain, Huck Finn era la fusión de incontables tipos y experiencias que él había conocido en el Misisipí desde su juventud. En suma, concedemos al artista literario un interés primordial por el carácter individual más que por los tipos o funciones sociales abstractos, pero no descartamos tampoco el atractivo que para los lectores tiene el hecho de que una Madame Bovary, un Mister Bounderby o un Julien Sorel representen cada uno un tipo significativo y omnipresente en el orden social. No es sorprendente, leyendo tal o cual novela de *La comedia humana* de Balzac, que Marx encontrara en este escritor no sólo excelente lectura sino también una documentación social de primera mano. En Balzac hay individuos, sí, pero también tipos sociales vigorosos: los mismos tipos sociales que poblaban las páginas de la sociología del siglo.

Cuando nos volvemos hacia la sociología, nos hallamos en presencia de retratos: retratos de tipos de función social *(rôles)*. El concepto de *rôle* es, fundamentalmente, la respuesta que la sociología dio en el siglo XIX al problema planteado a artistas, filósofos y cultivadores de las ciencias sociales por la necesidad de imponer de alguna forma un esquema o estructura interpretativa al individualismo espontáneo. A fines del siglo XIX, Weber propondría el concepto de «tipo ideal», aplicándolo por igual a estructuras, procesos o personajes. Cuando nos referimos al *rôle* o al tipo ideal, la idea es la misma: el objeto, ya sea estructura o personaje, despojado, por decirlo así, de cuanto sea meramente superficial o efímero, y reducido sólo a lo

central y unificador. Exactamente igual que en todo texto de fisiología figura un tipo ideal de corazón o pulmón humano —que ningún corazón o pulmón real puede ejemplificar—, así existe, o al menos puede existir, un tipo ideal del burgués, del soldado, el intelectual o el burócrata. Ningún individuo, viviendo o ejerciendo cualquiera de estas categorías, será *exactamente* como la descripción que el sociólogo haya formulado para su tipo ideal, pero la relación será, sin embargo, lo suficientemente estrecha para dar al tipo ideal una validez esclarecedora.

Los tipos ideales, o *rôles*, como prefiramos, son retratos sociológicos e, independientemente de su propósito, están, y tienen que estar, hechos como maestría artística.

EL BURGUÉS

Nada más mencionar la palabra, el nombre de Karl Marx se nos viene a la cabeza instantáneamente. No hay en ello nada de extraordinario, pues nadie que haya leído alguna vez el *Manifiesto comunista* podrá olvidar el retrato del burgués, y naturalmente de la burguesía, que aparece en este histórico tratado. Ningún apologista o propagandista del nuevo sistema industrial superó a Marx y a Engels en sus elogios a las empresas llevadas a cabo en el mundo moderno por la burguesía, clase que, a pesar de sus conquistas industriales y tecnológicas, estaba destinada a la extinción en virtud de las contradicciones que Marx consideraba inherentes al capitalismo. Y al elogiarla, al rendirle los

últimos honores, por así decirlo, Marx creó el retrato de la burguesía que ha perdurado hasta hoy.

Marx no estaba solo en su conocimiento del burgués, el capitalista, el financiero, el hombre que subordina todo —familia, religión, amor y honor incluidos— a las exigencias del dinero y de todo el sistema de producción que tan rápidamente se iba extendiendo. Ya en fecha tan temprana como 1790 tenemos un retrato del nuevo tipo económico en la obra de Burke, *Reflexiones sobre la Revolución francesa*, retrato al ácido, como un aguafuerte, pues Burke despreciaba a la reciente clase de avaros y nuevos comerciantes, cuya insaciable avidez de beneficios financieros estaba destruyendo un orden social que él amaba, un orden que se remontaba a la Edad Media, basado en la tierra, la religión, la familia y, sobre todo, el honor y la lealtad. Burke consideró el triunfo de la nueva clase social en Francia como uno de los peores aspectos de la Revolución, aunque, como él cuida de aclarar, esta clase se estaba haciendo dominante también en Inglaterra y en todo Occidente.

Fue Burke, y tras él algunos conservadores como Southey, Coleridge y Carlyle, en Inglaterra, quien más contribuyó a atraer la atención sobre la burguesía —al irse ésta haciendo cada vez más conocida en Francia primero y luego en toda la Europa intelectual—, pero no pasaría mucho tiempo hasta que la preocupación por el burgués, por la mentalidad y el espíritu capitalista se extendiera a la literatura, filosofía, pintura y pensamiento social del siglo XIX. Son muchos los retratos que pueden contemplarse en las paredes de las galerías europeas, hechos a lo largo del siglo por clasi-

cistas, impresionistas y otros, que ponen en evidencia, a veces en hostil caricatura, el impacto que estaba causando la burguesía. De igual modo, en los ensayos de muchos observadores filosóficos y literarios del siglo —Chateaubriand, Saint-Beuve, Carlyle y Matthew Arnold, entre otros—, se encuentra el retrato, normalmente desfavorable, del burgués, el hombre de alma económica. Y el burgués puebla gran parte de las novelas de la época, entre otras las de Mrs. Gaskell, Charles Kingsley, Thomas Love Peacock ¡y Dickens!

Dickens nos brinda en *Hard Times* (1854) un cuadro del capitalista no muy diferente del de Marx. Sus Thomas Gradring y Josiah Bounderby, especialmente este último, cuentan entre los más llamativos tipos producidos por la revolución industrial. Gradring resume todo el espíritu duro e inhumano de la eficiencia pragmática, de la soberanía del utilitarismo en la cultura occidental que caracterizaba a la burguesía. Bounderby es la personificación del especulador, del explotador de hombres, y al describir a Bounderby como mentiroso y sinvergüenza en todos los aspectos, hay que reconocer que Dickens consigue plenamente que estas cualidades parezcan tener una relación orgánica en su creación literaria. El vínculo del dinero, que Carlyle reconoció y declaró fundamental en el mundo que le rodeaba, tiene plena realidad en la mente de Dickens tanto como en la suya.

O en la de Marx. Por difundida que pudiera estar entre los filósofos y artistas del siglo la imagen negativa del capitalismo, es a Marx a quien acudimos en busca del retrato clásico. Justamente por el hecho de que el capitalismo —con su fundamento en la propie-

dad y el beneficio privados y la división de la sociedad en dos grandes clases, capitalistas y asalariados—es, a juicio de Marx, la principal realidad de la época, la persona del capitalista tiene, inevitablemente, una importancia trascendental. Como el propio Marx explica en su introducción a *El capital*, no eran los seres humanos reales los que le interesaban, como hubiera sido el caso si se hubiera ocupado de historia descriptiva. Nos da, a su propio juicio, «personificaciones de categorías económicas, encarnaciones de determinadas relaciones o intereses de clase».

No es que el capitalista sea para Marx, bajo ningún concepto, un villano. En sus representaciones del sistema capitalista, sistema que no sólo le disgustaba sino que creía ya moribundo allá donde había sido predominante, Marx no nos brinda el tipo de retrato que otros de su época nos dan, el retrato de unos hombres devorados por su propia codicia, avidez y deseo de explotar. La sociología de Marx y su filosofía de la historia le indujeron a considerar que los seres humanos están inevitable y fuertemente condicionados, incluso conformados, por las relaciones de clase de que individualmente participan. No quiero decir con esto que para Marx los seres humanos no sean más que átomos pasivos e indefensos; existe en Marx un sentido muy real de la participación activa del individuo en el curso de la historia. Aún así, el retrato que hace Marx del burgués capitalista resulta excepcionalmente falto de la especie de rencor que encontramos en algunos conservadores de la época, como Carlyle, Disraeli y Ruskin.

Después de todo, en el *Manifiesto comunista*, Marx

y Engels habían hecho los mayores elogios de la burguesía como clase. No había en el mundo antiguo, ni siquiera entre las llamadas Siete Maravillas, nada que igualase en inmensidad, ni aún en puro afán constructivo, a las obras de la burguesía en el mundo entero. Entre estas obras se cuenta la liberación de incontables seres humanos de la «estupidez de la vida rural», el establecimiento de rutas comerciales que ponían en contacto todas las partes del mundo; la creación de una tecnología que tenía todas las posibilidades de emancipar a los seres humanos de los penosos trabajos que había tenido que soportar durante milenios; la construcción de grandes ciudades, de grandes industrias, y la elevación del nivel de vida. Es el capitalismo, nos dice Marx, el que ha formado las estructuras tecnológicas básicas que perdurarán después de que el capitalismo mismo haya desaparecido por sus propias contradicciones, que perdurarán en el período del socialismo poscapitalista y luego en el comunismo.

Por todas estas cosas, el retrato del capitalista que brilla en los escritos de Marx, empezando por sus primeros ensayos y siguiendo por las obras de su época madura, es un retrato duro, hecho así por los intereses del papel que le corresponde desempeñar en la economía capitalista. En la mente de Marx, como en la de cualquiera de los intelectuales contemporáneos suyos, vemos un retrato compuesto de rasgos repelentes: egoísmo férreo, cálculo, subordinación de toda consideración ética, estética y religiosa a la exclusiva consideración dominante de la ganancia, de la protección del margen de beneficio y de la inexorable explotación que entraña la propiedad privada. No se puede negar

que en el retrato de Marx del capitalista se encuentran también rasgos de una decidida fortaleza de carácter: después de todo, en palabras de Marx, el capitalista ha sido capaz de barrer a los aristócratas, estadistas, sacerdotes y soldados para asumir el dominio de la situación histórica, lo que un débil no hubiera podido llevar a cabo. Pero si uno mira con suficiente atención el retrato, puede ver en sus rasgos la premonición de su muerte final, muerte que se convertiría en el elemento fundamental del último acto de todo el drama de la historia humana.

No importa que, pese a lo convincente de su calidad, el retrato de Marx —un retrato, como he apuntado, considerablemente parecido a otros que en la misma época dibujaron novelistas y pintores—, demuestre poca verosimilitud cuando se le compara, a la luz de los testimonios históricos, con las vidas de los negociantes, propietarios y otros personajes reales de la burguesía de la época de Marx y de la nuestra. No importa que, con mucha frecuencia, en las vidas reales de los individuos dominen abrumadoramente otras condiciones que las del egoísmo, ni que la historia del siglo pasado no tenga paralelo en cuanto al aumento de las seguridades, libertades y comodidades materiales y su difusión a las siempre crecientes clases medias, ni en cuanto a la extensión del poder político al pueblo. No importa, en suma, que el capitalismo haya tenido en la práctica poca relación con el sistema tan elocuentemente descrito por Marx. Vivimos en un mundo de ideas; y las ideas, estereotipos e imágenes tienen en nuestras vidas una fuerza rectora mucho mayor que las condiciones que se supone que reflejan. Hombres que

no se inmutarían ante una evidencia, escribió el cardenal Newmann, morirían por un dogma (léase símbolo indistintamente).

El retrato del burgués que pintó Marx ha resultado verosímil para incontables millones de personas. En realidad, como digo, Marx no estaba ni mucho menos solo con su retrato. Incluso Tocqueville nos brinda una representación dura, a veces amarga, de los individuos de toda una clase dominada por la codicia, dispuesta a tirar por la borda todos los valores y sentimientos a cambio de ventajas económicas. La clase de los fabricantes, nos dice Tocqueville en *La democracia en América*, es la más depredadora de todas ias clases superiores en la historia de Occidente. Pero a pesar de los Tocquevilles, Balzacs, Carlyles y cuantos pintaron retratos de la burguesía en el siglo XIX, es Marx, sin duda, quien se identifica más estrechamente con el tema. Ha sido a través de su versión como la imagen del burgués ha llegado a hacerse tan poderosa entre los intelectuales, generalmente, como sabemos, hostiles a ella. Hasta el momento, calificar a alguien de burgués en cuanto a gustos o cualquier otra cosa es, por todo ello, crear el retrato instantáneo de toda una forma de vida, de todo un repertorio de atributos, basado en la tesis marxista del individualismo dominante que exige la subordinación de todos los valores a los intereses económicos.

Hay entre los sociólogos otro retratista del capitalista o burgués que merece aquí especial atención: Max Weber. Me refiero, naturalmente, a su estudio de la influencia de la ética protestante o puritana del trabajo sobre el nacimiento del capitalismo en Occidente en el

siglo XVI. De no ser por la moral puritana del trabajo, que hacía de él una forma de oración, de servicio a Dios, y que dotaba a la riqueza y las posesiones materiales con los atributos de la gracia divina, es improbable, afirmaba Weber, que el capitalismo hubiera nacido precisamente como lo hizo.

Lo que aquí tenemos, sin embargo, es más que una explicación histórica o causal. Es, en definitiva, un retrato de la quintaesencia del capitalista o burgués: un ser guiado, en términos de Weber, no sólo por el deseo de riqueza, que es un viejo deseo, ni por el afán de dominar y acaparar, que es también antiguo, sino más bien por la convicción de que en la creación de grandes fortunas, en la consagración a los negocios, las finanzas y el trabajo, se está haciendo en realidad el trabajo de Dios, ganando, en la frase de John D. Rockefeller I, «el oro de Dios». Así, a los rasgos del burgués que nos brinda un Marx e incluso un Tocqueville podemos añadir, a juicio de Weber, estas nuevas líneas que revelan en el rostro del burgués cierta espiritualidad, o austeridad más bien, resultado de hacer, con las finanzas y los negocios, la voluntad de Dios.

EL OBRERO

También tenemos que agradecer a Marx otro retrato trascendental, igualmente poderoso en capacidad sugestiva: el del obrero o proletario. También, como en el caso del burgués, fueron muchos los que en el siglo XIX pintaron, grabaron, moldearon y describieron con palabras al obrero, al trabajador industrial. Pero es

el retrato de Marx —no menos artístico en cuanto a su carácter selectivo que su retrato del capitalista— el que se ha impuesto y el que ha resultado, sin duda, más universal.

William Epsom, especialista en literatura, en un estudio sobre «tipos de bucolismo», hace una generación, observó que en el siglo XIX acompañaba al obrero industrial casi la misma fijación romántica que artistas e intelectuales habían aplicado a los pastores y labriegos en una literatura occidental anterior, dentro de una romantización general, de la que formaban parte los niños y también el «buen salvaje» de los mares del Sur y otras partes del mundo no desarrolladas. Esta romantización fue diferente en muchos sentidos de la que observamos en la poesía épica, en la poesía popular, obras de teatro o ensayos de siglos anteriores. Creo que no es exagerado decir que desde los griegos hasta el siglo XVIII, las referencias al trabajador —esto es, al siervo, incluso al artesano— estaban, con pocas excepciones, forjadas en términos despectivos o caricaturescos. El bucolismo romántico podía aplicarse al pastor o al labriego, pero no había equivalente para el trabajador ordinario, rural o urbano. E incluso en el siglo XVIII, la referencia de un Rousseau a las virtudes que podían encontrarse bajo la sencillez del trabajador era algo excepcional. Baste decir que en este siglo había al menos un comienzo de consciencia de las condiciones de vida de los pobres y siervos. Pero esto era casi todo.

Todo esto cambió sustancialmente en el siglo XIX. En primer lugar, se produjo el descubrimiento de la *pobreza*, como ha apuntado acertadamente Ger-

trude Himmelfarb, especialista en historia de las ideas. Naturalmente, no había nada nuevo en la pobreza como tal; de hecho, como he apuntado ya, existe base suficiente para creer que en el siglo XIX la pobreza era bastante más leve en cuanto a alcance y dureza que en los siglos precedentes, gracias a la mecanización y a la elevación de los niveles de alimentación, vivienda y servicios públicos. Pero las cosas son como parecen. Y a pesar de las condiciones reales y sustantivas, apareció entre intelectuales y reformadores, por primera vez en la historia en un grado digno de tenerse en cuenta, una consciencia cada vez mayor de la pobreza, y naturalmente una preocupación por ella.

El romanticismo se vio inevitablemente envuelto en esta preocupación. El propio Marx, como señalan sus biógrafos, inició su vida intelectual como romántico; había recibido una profunda influencia de Schiller. Sus primeras obras, tanto en ensayo como en poesía, revelan lo que sin duda hay que calificar de una visión romántica de la naturaleza humana, y tal visión persistiría en sus escritos posteriores sobre el capitalismo y la situación de la clase trabajadora, como también en los de su compañero Friedrich Engels, que había estudiado a la clase obrera inglesa mucho antes de comenzar su relación con Marx a mediados de la década de 1840.

Pero Marx no era el único en su apreciación romántica del obrero industrial. Antes de que él escribiera una sola línea, hubo en Inglaterra, Francia, Alemania, en todas partes, incluso en Rusia, quienes dotaron al trabajador, rural o urbano, de una dignidad y significación sin precedentes en la literatura occidental. Desde

comienzos del siglo XIX hubo en la sociedad occidental una clara confluencia del romanticismo literario y filosófico por una parte y el humanitarismo religioso o laico por otra, humanitarismo con el que hay que contar cuando tratamos de explicar la marea de la revolución política y económica de los siglos XIX y XX. Como destacó el desaparecido Joseph Schumpeter, el mismo capitalismo que en sentido estricto creó al intelectual moderno, le infundió también una imagen de la alienación que le haría sentir desde recelo hasta auténtico odio por este sistema económico.

Las «siniestras fábricas satánicas» sobre las que escribió el artista y poeta Blake se contagiaron a cuantos se interesaban por la creación de la sociología. Existe una clara conciencia de la clase trabajadora en todos los sociólogos: Comte, Tocqueville, incluso Frederic Le Play. Si insisto en este último es sólo porque en lo que a economía se refiere era en buena parte un conservador que creía firmemente en la propiedad privada y que consideraba a la fábrica, correctamente dirigida e integrada en el orden social, como parte inevitable del futuro. Fue, sin embargo, Le Play quien en su obra *European Working Class* realizó el primer estudio sistemático del tema que se hizo en el siglo sobre bases comparativas. Aunque su método era, sin duda, cuantitativo, los retratos de las familias de la clase trabajadora que llenan los varios grandes tomos de esta obra son equivalentes sociológicos de los tipos de retrato que encontramos en la literatura de creación y el arte revolucionario del período. Con todo su conservadurismo, Le Play hizo del trabajador la figura central de su pensamiento sociológico; e incluso antes,

cuando Le Play era ingeniero de Minas y en sus ratos libres daba clases en una escuela laboral, gustaba normalmente de preguntar cada vez que entraba en clase: «¿Qué es lo más valioso que las minas nos proporcionan?», y contestaba a esta pregunta: «El trabajador».

En suma, pues, la imagen del trabajador fue convirtiéndose gradualmente en la de un individuo no sólo oprimido y explotado inhumanamente, sino también dotado de dignidad, de valores y de una latente sabiduría, y a su debido tiempo, de un puesto preferente en la historia. Que los trabajadores de las fábricas y los labriegos del campo tenían emociones y pasiones, capacidad de amor y devoción, manifestaciones de lealtad, honor y rectitud, que sus vidas podían contener todos los elementos del *pathos* o la tragedia que habían sido atributo de las clases superiores, todo esto vino a constituir una sorpresa para muchos lectores o aficionados al arte en el siglo XIX. Pero el hecho es que la imagen del trabajador explotado, oprimido y asediado se hizo común hacia fines de siglo, convirtiéndose en la piedra fundacional de lo que se llamaría literatura proletaria.

En el siglo XIX no existía un concepto explícito de la literatura proletaria como iba a haberlo en el siglo XX. Sin embargo, una buena parte de cuanto se escribió en este siglo sobre los obreros industriales encaja perfectamente en esta categoría. Ya he mencionado las novelas de Dickens, Mrs. Gaskell y Charles Kingsley, todos los cuales describen la vida urbana, en cuanto afectaba a los pobres y oprimidos, en los más crudos términos. En Francia tenemos *Los miserables* de Víctor Hugo y, no hay que olvidarlas, las novelas de Zola.

En obras tales como *L'assomoir* y *Germinal* se describe la vida de los obreros con minuciosidad implacable, sin el alivio de las escenas de humor que Dickens introduciría incluso en obras como *Hard Times* y, naturalmente, *David Copperfield*. Justamente en esta misma tradición escribiría Upton Sinclair en los Estados Unidos, a principios del siglo, *The Jungle*, una obra hoy ya histórica, en la que la vida de los trabajadores de los mataderos de Chicago se pinta en términos de miseria y sordidez tan absolutas y de tal dureza y explotación, que una conciencia cívica recién surgida en América produciría las primeras leyes federales referentes a la manufactura de los alimentos. Nadie dudará que tales condiciones existían —y existen— entre las clases trabajadoras de Occidente, pero no constituyen toda la historia, ni mucho menos.

Como ya he apuntado antes, hay evidencias más que suficientes para sostener la afirmación de que, nostalgias románticas aparte, la situación de las masas trabajadoras era considerablemente mejor en las zonas industriales de Occidente en el siglo XIX que la que habían soportado sus antepasados campesinos. Las estadísticas sobre el aumento de la esperanza de vida, la constante mejora de la calidad de la alimentación, la vivienda, la sanidad pública y, quizá lo más significativo, el incremento masivo de la clase media en toda la sociedad occidental, revelan un cuadro muy diferente del que podríamos deducir de los ensayos de Carlyle y Coleridge, las novelas de Kingsley, los apuntes de Daumier y, sobre todo, los escritos de autores como Proudhon, Blanqui, Bakunin y Marx, que constituían la vanguardia de la oposición revolucionaria a la nueva economía.

Con raras excepciones, como en la obra de Le Play, la sociología del siglo XIX cae de lleno dentro de la tradición intelectual que se había iniciado con Blake y otros románticos enemigos de la industrialización. Igual que el paisaje característico que nos ofrece la sociología del siglo está compuesto de miseria, sordidez, degradación y opresión por el sistema, así es el retrato típico del trabajador. Entre arte y sociología, en suma, existió una estrecha correspondencia de temas cuando se trató de representar la época y sus tipos. Lo que Marx o Proudhon vertieron en sus escritos sociológicos estaba ya expresado por pintores y poetas casi con los mismos efectos. Sabemos qué impresión pudo causar *Los espigadores* de Millet, lo conmovedores que para mucha gente resultaban los retratos de los trabajadores que aparecían en las novelas de los realistas y naturalistas del período, la repercusión que alcanzaría el poema de Edwin Markham *El hombre de la azada*, inspirado a su vez en un cuadro de Millet.

Lo que hizo Marx fue infundir en el retrato del trabajador la intuición de un destino, de que el trabajador ocuparía en la gran corriente de la historia un puesto tan vital como el que antes habían detentado el maestro, el soldado, el noble y, en la propia época de Marx, el capitalista. En las facciones del trabajador que Marx nos pinta se encuentra el sentimiento de seguridad que produce la conciencia de que a través de los procesos históricos ya en marcha llegará la definitiva liberación del trabajo y la entrada en el reino de la verdadera historia. Esclavizado por el hombre y la máquina, explotado por el sistema económico, redu-

cido al nivel de la subsistencia, alienado de su trabajo, víctima del fetichismo de las comodidades; tal es el retrato que, compuesto por Marx —desafiando a todas, o la mayoría, de las realidades empíricas de la época—, llegaría a tener el efecto último de cambiar el curso mismo de la historia. En este retrato, como en el del capitalista, Marx creó una imagen que sigue ejerciendo hoy un tipo de llamada a la conciencia como sólo pueden producirla la religión o el arte.

EL BURÓCRATA

Weber es, desde luego, el artista magistral cuando se trata del retrato del burócrata. De nuevo, como ocurría con el obrero y el capitalista de Marx, el retrato puede ser en muchos aspectos una variante de lo que las estadísticas revelan sobre las vidas reales de incontables seres humanos, pero posee, con todo, la suficiente autenticidad y verosimilitud como para haber perdurado en la literatura sociológica y también en el terreno más general de cuanto se escribe sobre la sociedad o la política.

No es que Weber fuera el único sociólogo o filósofo social que se ocupara de esta figura. Debemos a Marx algunos de los esbozos más penetrantes, y también más hostiles, del burócrata y de los obstáculos en que enreda el orden social, especialmente en el *Dieciocho de Brumario*. Edmund Burke ha hecho lacerantes caracterizaciones del burócrata gubernamental y su obsesión por el poder arbitrario en algunos de sus discursos parlamentarios sobre la East India

Company y su depredación de la India. También Burke, en sus *Reflexiones sobre la Revolución francesa* se refiere igualmente a la influencia de la burocracia, especialmente respecto a su pasión por la «simetría geométrica», su indiferencia por las tradiciones sociales y culturales del pueblo, su implacable manera de hacer caso omiso de los hábitos y deseos de vecinos y comunidades. Lo que Burke tiene que decir sobre la pasión burocrática de los franceses por la unidad y homogeneidad en el orden social, tal como la vio desatada en las primeras etapas de la Revolución francesa, hace todavía hoy muy pertinente su lectura.

Tocqueville quedó también fascinado por la aparición del burócrata en la vida moderna, y en *La democracia en América* nos dice que puede medirse el progreso o avance del gobierno de las masas, de la democracia igualitaria, por el grado de incremento en el número de empleados a sueldo del Estado, es decir, de burócratas. Mucho antes que Weber percibió Tocqueville la tensión que estaba surgiendo en la democracia a causa de la burocracia que ella misma engendraba, hermanada por el efecto inhibidor que la propia burocracia puede tener sobre las manifestaciones de opinión elementales y populares. Nadie ha superado a Tocqueville en el vigor de su caracterización del despotismo inherente a la burocracia en el futuro de Occidente. Escribe todo un capítulo, hacia el final de su clásica obra sobre la democracia americana, acerca del «tipo de despotismo que los pueblos democráticos han de temer», y este despotismo es, naturalmente, el de la burocracia extendida a pueblos enteros.

Entre los novelistas del siglo existió una conciencia

generalizada de la invasión de burócratas que se estaba produciendo. Las novelas de Disraeli, *Coningsby, Sybil* y *Tancred* la reflejan más a menudo desde la perspectiva del resquebrajamiento del equilibrio social, equilibrio que a su juicio había caracterizado en tiempos al Gobierno y la sociedad ingleses. Ello es bastante comprensible, pues, sin duda, este resquebrajamiento constituyó una importante preocupación para él. Pero no hubiera sido el artista que fue si no hubiera aprovechado los recursos que le brindaba la fascinación que durante toda su vida sintió por la política y el gobierno, y en sus novelas encontramos —sin duda como resultado en gran parte de la influencia que Carlyle ejerció sobre él— caracterizaciones memorables e inconfundibles tanto de funcionarios civiles como de políticos. En lo que Carlyle había llamado «la adoración de la maquinaria» podía ver Disraeli, como mentor suyo, los efectos asfixiantes que estaba produciendo en las vidas y comunidades humanas el dominio creciente de la burocracia sobre la sociedad. Tampoco Dickens dejó de reaccionar ante el fenómeno. Sus ataques, a menudo feroces, al respetable escenario oficial que le rodeaba están llenos de mordaces caricaturas del funcionamiento del sistema judicial y de sus infinitas nimiedades, de su malla de sutiles normas y procedimientos que ni las mentes más agudas ni los casos más valiosos podían fácilmente traspasar. Y en varias de sus novelas se encuentran bocetos de la mentalidad burocrática, desde el que nos pinta, con crudas luces, en la institución pública a que es enviado Oliver Twist por la ley, hasta el retrato de Thomas Gradring (en tan gran parte inspirado en las proposiciones burocráticas

de Edwin Chadwick, procedentes de Bentham), auténtico compendio del burócrata calculador, utilitarista, regularizador y sistematizante.

Había, pues, un considerable fondo de reacción frente al «nuevo despotismo» que muchos, tanto de la izquierda como de la derecha ideológica, vieron en la expansión de la burocracia cuando Max Weber se puso a escribir sus numerosas páginas sobre ella y a hacer su retrato del burócrata. No tuvo Weber mayor interés que Marx en hacer un villano de su personaje principal. «El burócrata», escribe Weber, «no puede evadirse del aparato a que está uncido.» Igual que el capitalista de Marx es producto de su clase y del sistema en que se apoya, el burócrata de Weber es producto de la utilización creciente del especialista en asuntos de administración. Tampoco está el burócrata que Weber nos dibuja exclusivamente confinado a la administración oficial. Puede encontrársele cada vez más en la educación, el ejército, la religión, creando así un vacío progresivo entre los seres humanos y las funciones básicas del orden social.

Lo que surge del retrato de Weber del burócrata es un ser engendrado por la aplicación de la pura razón —una razón sin emoción ni gozo— a los asuntos humanos. «A diferencia de quienes destacan por razones honoríficas o de vocación, el burócrata profesional está encadenado por toda su existencia material e ideal. En la gran mayoría de los casos, no es más que una pieza en un imparable mecanismo que le dicta una ruta prefijada.» Hay más de una nota de tragedia en el retrato de Weber. Pues aún siendo la razón, que es la piedra sustentante de la burocracia, un valor respeta-

ble, y aún siendo comprensible el aprecio por la experiencia, que en determinado terreno conduce a la sustitución del aficionado por el profesional, razón y experiencia son las cualidades que a la larga contribuyen a que el dominio autoritario del burócrata sobre el orden social sea cada vez mayor, y su efecto sobre la mente y el espíritu humanos cada vez más sofocante. Si Comte había considerado el individualismo como la enfermedad del mundo occidental, el transcurso de varias décadas hizo posible que Weber en cambio identificara esa enfermedad con la burocracia.

Tampoco las tan estimadas soluciones del socialismo y el comunismo tenían atractivo alguno para Weber. En cada uno de estos sistemas veía al burócrata asumir un poder e influencia cada vez mayores. Para Weber, el burócrata es, sin duda, la figura preeminente del mundo de hoy y del futuro previsible. En sus últimos años, Weber se volvió en extremo pesimista. «Es horrible pensar que el mundo pudiera llegar a estar un día lleno nada más que de esos pequeños pivotes, esos hombrecillos aferrados a insignificantes puestos, que se afanan por conseguir otros más importantes... Que el mundo no conociera otros hombres que éstos... y la gran cuestión es, por consiguiente, qué podemos oponer a esta maquinaria para mantener una parte de la humanidad libre de esa parcelación del alma, de este supremo dominio de la forma burocrática de vida.»

El burócrata de Weber no es más exacto como representación de todos y cada uno de los funcionarios civiles o empleados del Estado que el capitalista o el obrero de Marx. Es, desde luego, improbable que nin-

guna oficina burocrática pudiera funcionar mucho tiempo si sus habitantes respondieran exactamente al retrato que nos da Weber y, a continuación, Michels, Mosca y una larga serie de sociólogos hasta nuestros días. Seguramente, para mantener en movimiento las operaciones de las burocracias hacen falta motivos y acciones esencialmente no burocráticos. Pero aun así, el retrato del burócrata de Weber tiene el suficiente parecido para producirnos la impresión de reconocimiento, y para granjearse, por parte de un gran número de personas, hoy cada vez más hostiles, un tipo de aceptación muy parecida a la que demostraron tener los retratos marxistas del capitalista y el obrero. Cuando G. K. Chesterton describió una vez al burócrata como «un Micawber invertido, siempre esperando que algo dé la vuelta», podía estar hablando por Weber, al menos en sus últimos años, y por una larga serie de sucesores de éste, que también habían pintado al burócrata en los mismos tonos sociológicos. Chesterton podía también estar hablando en nombre de muchos millones de europeos occidentales para los cuales la democracia moderna se está convirtiendo en una maraña de oficinas, agencias, departamentos llenos de burócratas fríos, impersonales, distantes, reglamentados, tiránicos y absolutamente faltos de hábitos sentimentales.

EL INTELECTUAL

Entre los diversos tipos de *rôle* proyectados sobre el paisaje por las corrientes de la historia a fines del

siglo XVIII y principios del XIX, ninguno ha resultado más importante para la sociedad contemporánea que el del intelectual. Me refiero a aquellos individuos que, bastante literalmente, viven de su inteligencia o de los recursos de su conocimiento sobre algún aspecto, grande o pequeño, del mundo, la sociedad o el hombre. Añádase a esto cierta posición de enfrentamiento respecto a la cultura y el orden social, secundada por una actitud polémica, crítica, incluso combativa frente a las normas y dogmas de los que vivimos la mayoría de nosotros. Literario en su forma de expresión, inclinado generalmente a escribir ensayos, artículos y libros, el intelectual, a pesar de su postura, hoy ya familiar, de extrañamiento respecto de la sociedad, es un considerable elemento a contar entre las fuerzas que en nuestro siglo controlan la sociedad moderna, y no sólo la occidental sino las demás.

Hombres de saber los ha habido siempre: desde luego, desde que las primeras grandes civilizaciones hicieron su aparición en la escena del Mediterráneo hace varios miles de años. Pero hasta el siglo XVIII, aproximadamente, era raro que alguno de estos hombres estuviera desconectado de alguna institución importante en el orden social, la iglesia o el Estado principalmente. El intelectual desligado, aislado o independiente era un bicho raro, como ocurría con el artista. Durante la Edad Media, Occidente estaba lleno de estos hombres que, desde nuestra perspectiva actual, podemos llamar intelectuales; pero éstos estaban ineludible y muy estrechamente ligados a la iglesia, la universidad, el monasterio y, en las últimas fases de la cultura medieval, a los nacientes Estados nacionales.

En la sociedad medieval, el hombre de saber no era muy distinto como tal de los innumerables artesanos o trabajadores. Los intelectuales estaban organizados en gremios, exactamente igual que los bataneros, farmacéuticos, mendigos y canteros.

Los *philosophes* de la Ilustración francesa fueron probablemente los primeros intelectuales, en número digno de tenerse en cuenta, del género moderno, es decir, considerados como una clase. Burke, profético como era tan a menudo, fue casi el primero, si no el primero mismo, en identificar esta nueva clase, a la que se refiere como «hombres de letras políticos». La característica de esta clase, que, como Burke percibió, era la falta de conexiones firmes con cualquier institución importante, constituyó el punto de partida de sus obras. Hostiles a la Iglesia, y a casi cualquier forma de religión, desdeñosos de la aristocracia (aunque nunca reacios a aceptar unos honorarios o cualquier otra forma de pago si se les ofrecía), críticos de todas las formas de gobierno existentes —aunque no del poder absoluto que residía en la soberanía política—, rara vez, si alguna, adscritos a un puesto regularmente retribuido que pudiera arraigarlos al orden social, los *philosophes* franceses de finales del siglo XVIII crearon realmente el molde para lo que ha resultado ser una estirpe interminable de individuos que conforman un tipo de función social, cuya esencia la constituye el intelecto unido a una actitud adversa frente a las normas de la sociedad.

Burke pensaba que estos «hombres de letras políticos» franceses, entre los que él situaba a cabezas tan poderosas como Rousseau, Voltaire y los enciclopedis-

tas, habían sido en alto grado responsables de la Revolución francesa, como resultado de sus relaciones con la nueva clase de los especuladores financieros y con ciertas figuras del Gobierno de estratégica posición, y del efecto inflamatorio que, a juicio de Burke, tuvieron sobre las clases medias e incluso sobre ciertos elementos militantes de las clases inferiores. No es este lugar para juzgar la exactitud de la afirmación de Burke sobre la influencia de los *philosophes* en la Revolución. Lo único que aquí me atañe es el hecho de que en sus *Reflexiones* inicia, por así decirlo, el retrato del moderno intelectual político, retrato al que se han aplicado las manos de una sucesión ininterrumpida de retratistas.

También Auguste Comte detectó pronto a la nueva clase de intelectuales que había hecho su aparición antes de la Revolución y que había extendido ampliamente su influencia a través de ella. Comte, en su *Filosofía positiva*, publicada en la década de 1830, se refiere a «esa clase, que es esencialmente una misma con dos nombres: los abogados civiles y los metafísicos, o bajo su título común, los abogados y los hombres de letras. «Las cosas se han puesto tan mal», sigue Comte, «que los individuos auténticamente cultivados y sabios han sido suplantados por meros hombres de letras, de forma que ahora cualquiera que sea capaz de sostener una pluma puede aspirar a la dirección espiritual de la sociedad, por medio de la prensa o de su posición profesional, sin trabas, sea cual sea su calificación». El curso de la historia, pensaba Comte, iba desde la fase religioso-orgánica, a través de la «crítica o metafísica», hasta la etapa final redentora, la

«positiva», en la que el hombre podrá encontrar al fin la libertad y seguridad verdaderas. Nadie que haya leído a Comte detenidamente podrá dudar de que es la segunda fase, la intermedia, la que suscita sus odios más feroces, aunque él la declara crucial en el sentido histórico, en cuanto que supone la superación de la caduca fase religiosa de la humanidad, haciendo así posible el advenimiento de un orden orgánico nuevo, positivista. El hombre de letras político, el intelectual, desligado y desarraigado, no tendrá, sin embargo, lugar alguno en este gran orden nuevo, fundado básicamente sobre la religión de la ciencia, en la que él y sus discípulos soñaban.

Sin embargo, es en Tocqueville en quien tenemos que buscar el primer retrato inconfundible del intelectual en la sociedad moderna. Su tratamiento, en *El Antiguo Régimen y la Revolución*, publicado en 1856, es magistral, y poco ha añadido de sustancia, diría yo, la secuela de aquellos que, como Weber, Durkheim y Manheim, han tocado el tema sucesivamente. Tocqueville se dio clara cuenta de que el compromiso mismo con los valores racionales, sobre todos los demás, por parte de los intelectuales, conducía a una guerra interminable entre éstos y «las ridículas, desvencijadas instituciones, reliquias de una época pasada, que nadie había tratado de ajustar a las condiciones actuales...». Dado el conglomerado de instituciones y costumbres que, quiérase o no, nos ha legado el pasado, era «bastante natural que los pensadores del momento llegaran a aborrecer todo aquello que supiera a pasado, y desearan remodelar la sociedad sobre líneas enteramente nuevas, trazadas por cada pensador a la luz de la razón».

No es que Tocqueville fuera un admirador, por temperamento o impulso intelectual, de los intelectuales políticos de su propia época o del período prerrevolucionario. Y es decididamente hostil a lo que él considera la influencia del intelectual sobre la línea de gobierno. En sus *Recolections*, escritas entre 1850 y 1851 para describir los acontecimientos sucedidos en Francia en 1848 y su participación en ellos, Tocqueville se muestra frecuentemente crítico hacia la pasión por las grandes causas y grandes sistemas que encuentra en la mentalidad intelectual. Su comparación entre políticos e intelectuales es impresionante:

> He tratado con hombres de letras, que han escrito historia sin tomar parte en los asuntos públicos, y con políticos que se han ocupado exclusivamente de producir acontecimientos sin pensar sobre ellos ni describirlos. He observado que los primeros son siempre proclives a encontrar causas generales, mientras que los otros, viviendo entre los inconexos hechos diarios, tienden a pensar que todo es imputable a incidentes particulares, y que los hilos que ellos manejan son los que mueven el mundo. Es presumible que ambos estén igualmente equivocados.
>
> Por mi parte detesto estos sistemas absolutos que representan todos los hechos de la historia como dependientes de grandes causas primeras ligadas por los eslabones de la fatalidad y que, como si dijéramos, suprimen al hombre de la historia de la raza humana. A mi parecer resultan estrechos bajo su pretensión de amplitud, y falsos bajo su aire de exactitud matemática...

Hay cierta ironía, incluso humor, en la caracterización que Tocqueville hace del intelectual. Él mismo era uno de ellos, capaz además precisamente del

mismo tipo de generalización amplia, de utilización de ideas de necesidad y de recurso a lo abstracto que condena en el párrafo que acabo de citar. Era, efectivamente, una mente de genio, pero nunca le faltaron esas cualidades del intelectual que tan hábilmente retrató en todos sus escritos.

El retrato del intelectual, compuesto de distintas formas, puede encontrarse igualmente en la historia, la filosofía, la sociología y la literatura del siglo XIX. Es entonces cuando el papel del intelectual se afianza con firmeza y se convierte, además, en objeto de consideraciones que varían de lo adulatorio a lo hostil, de lo irónico a lo solemne y lo satírico. A comienzos del siglo, en algunas novelas de Thomas Love Peacock (precursoras de aquéllas con que Aldous Huxley iniciaría su carrera en nuestra propia época), especialmente en *Nightmare Abbey* y *Headlong Hall*, encontramos al intelectual romántico retratado con irónico acento, resplandeciente de valores e ideales unas veces, de ambigüedad retórica otras. Así pasean los intelectuales por las páginas de las novelas de Disraeli, y podemos ver a Dickens caricaturizándolos en varios sitios, sobre todo en las páginas finales de *David Copperfield*. H. G. Wells, en este siglo, volviendo de su interés inicial por la fantasía científica a la novela realista en su época intermedia, concedió una atención algo más seria al retrato del intelectual, muy especialmente en *Mr. Britling Sees It Through*. E. M. Forster, en *Howards End*, personificó al intelectual en cada una de las hermanas Schlegel. Es expresivo lo que escribió el desaparecido Lionel Trilling sobre esta novela en su estudio sobre Forster:

> ... una de las complicaciones de la vida del intelectual es su relación con las personas no intelectuales. El hecho mismo de que se exprese una preocupación, de que se convierta en expresión, levanta una barrera entre el intelectual y el que no lo es. El intelectual, el más «libre» de los hombres, el más conscientemente liberado de las clases, es, en realidad, el más marcado, el más limitado por la clase de todos los hombres. La relación del intelectual con las clases inferiores es no menos confusa. Hay toda una enorme masa de la humanidad, la enorme mayoría, a quien él considera su deber «proteger». Con respecto a esa gente, él se supone vagamente en una relación de superioridad, benevolente, paternalista, pedagógica, incluso sacerdotal.

Existen párrafos en Marx, Durkheim, y sobre todo en Weber y Simmel que proporcionan una sólida base a la caracterización que Trilling hace de la novela de Forster y de sus personajes. Marx (que naturalmente era un intelectual de primerísimo orden) sentiría desdén, desde luego, por aquellos escritores y pensadores que, creyéndose observadores objetivos de cuanto les rodeaba, no eran, en realidad, como Marx no dudaba en declarar, más que lacayos y mercenarios de los patronos económicos a que servían, ya fuera consciente o inconscientemente. A decir verdad, hay lugar para la redención del intelectual y su relación con la historia. Después de todo, a él fue a quien recurrió Marx para la formación de la única vanguardia capaz de movilizar al proletariado al combate por sus propios intereses: el intelectual comunista, el intelectual que, habiendo adquirido conciencia de la verdadera naturaleza de la sociedad económica, se convertiría a la vez en profeta y dirigente militante de aquellas fuerzas que luchaban por su reconocimiento en la historia.

Tanto Weber como Simmel sentían fascinación por el papel del intelectual, no sólo en su propia época, sino desde un punto de vista histórico. Ninguno de los dos podía sentir mucho optimismo por el destino del intelectual en el futuro. Weber pensaba que el proceso de racionalización que había envuelto tantas otras esferas de la sociedad llegaría con el tiempo a envolver también la intelectual, reduciendo la búsqueda de ideas al mismo tipo de orden mecánico, de fijación burocrática que afectaba a la política, la educación y la religión. Simmel vio la «objetivación» de la sociedad —esto es, la sustitución de lo personal y lo íntimo por estructuras cada vez más externas y objetivas— como el justo castigo del intelectual, que tanto había contribuido, a juicio de Simmel, a toda esta objetivación de la vida, por medio de la ciencia y de la tecnología, y de la politización de ella hasta en sus mínimas áreas.

Hay otros dos aspectos que necesitan destacarse aquí: la cualidad de la alienación por una parte y del espíritu de agresividad por otra. Desde el principio mismo del movimiento romántico prerrevolucionario europeo en las artes y las letras, la concepción del artista o escritor individual como alguien enajenado de la sociedad e incluso de sí mismo se hizo bastante corriente. El intelectual, especialmente en su papel de poeta, novelista o pintor, fue concebido (incluso por sí mismo) como un ser preocupado por la belleza, la verdad, la nobleza, un ser que estaba por encima de las preocupaciones materiales por las que se guiaba el resto de la gente. Entre el intelectual y el orden social existía, pues —tenía que existir, por decirlo así, por

definición— una sima insalvable. En la Edad Media, el intelectual —erudito, sacerdote, artista— era considerado tan partícipe de la sociedad como cualquier artesano. En cierto grado, y salvo la excepción que constituyeron los humanistas del *cinquecento* italiano, este sentido perduró en siglos posteriores. Hasta la aparición del artista y escritor romántico a fines del siglo XVIII y principios del XIX, el retrato del intelectual, tal como lo encontramos en la sociología o en otras producciones literarias, no adquiere los tintes de la alienación y las marcas del distanciamiento respecto de la sociedad normal.

Sin embargo, hay algo más que ver en el retrato sociológico del intelectual: el poder. O más bien, la obsesión por los usos del poder en su aplicación en nombre de proyectos racionalistas, humanitarios y revolucionarios. Desde Comte, pasando por Tocqueville, hasta Michels y Weber, todos reconocen a esta cualidad del intelectual moderno un papel predominante. A la par con la fascinación por el poder hay que considerar también lo que Lionell Trilling, en una frase hoy famosa, nos definió como «espíritu de contradicción». De nuevo nos vemos sorprendidos por lo moderno que es ese espíritu en el intelectual; tan moderno como el sentimiento de alienación. Pues, en general, hasta finales del siglo XVIII el intelectual, ya estuviera al servicio de la Iglesia, el Estado o un patrono aristócrata, rara vez, si alguna, manifestaba un espíritu de oposición frente a las verdades establecidas. Fue, sin duda, la unión de intelectuales y políticos en la Revolución francesa y el profundo espíritu de conquista que esta unión produjo en muchos lo que dio a luz al inte-

lectual aturdido por el poder y al retrato que de él nos dan los sociólogos en el siglo XIX.

De aquí el cuadro del intelectual que ha llegado a nuestra época: un ser movido y gobernado casi siempre por principios abstractos, dedicado a actividades mentales, perturbador a menudo de la paz intelectual y rebelde frente a las verdades establecidas, orientado normalmente hacia el ideal intelectual y moral más que hacia las realidades prácticas existentes, de ideología normalmente entre liberal y radical, fascinado por los usos humanitarios del poder y, como he señalado, convencido generalmente de la existencia de un muro entre él y la sociedad.

Ésta es, creo, una buena descripción de un tipo cada vez más numeroso, creado por la ola de la industrialización y la democracia, un tipo que ha ejercido manifiesto atractivo sobre los sociólogos desde Comte y Tocqueville. En todos los aspectos, el retrato del intelectual ocupa un puesto entre los del burgués, el obrero y el burócrata en la sociología moderna, así como en tantas otras esferas del pensamiento humanista.

V

EL PROBLEMA DEL MOVIMIENTO

El problema del artista, escribe Étienne Gilson en *Pintura y realidad*, «es obtener de los objetos sólidos e inmóviles producidos por su arte una expresión de movimiento, de devenir y, en suma, de vida».

Básicamente, éste es también el problema del sociólogo: obtener de los tipos y estructuras que se siente obligado a construir para sus propósitos analíticos o conceptuales «una expresión de movimiento, de devenir y, en suma, de vida». Pocas cosas importaron tanto a los sociólogos del siglo XIX como, en palabras de Comte, unir lo estático y lo dinámico: es decir, lograr, mediante un repertorio sistemático de principios, una explicación de la estructura o el orden, por una parte, y del cambio o evolución, por otra. Independientemente de la estructura a considerar —la humanidad, la sociedad, la cultura en su conjunto o en algún aspecto delimitado, como el capitalismo, la democracia o el nacionalismo—, el objetivo primordial era el de obtener el movimiento, concebido como desarrollo, obtener lo que Marx llamaba «leyes del movimiento».

No sólo la sociología, sino casi todos los demás

campos intelectuales se sintieron atraídos por la idea del movimiento en general. Lo vemos en una gran parte de la filosofía de la época, especialmente quizá en Hegel. No menos evidente es en la pintura y la escultura donde, antes de fines de siglo, se estaba utilizando una gran variedad de técnicas para representar el movimiento. Los ideales anteriores de reposo y de formalismo clásico —manifiesto en los paisajes, retratos e incluso en las escenas de batalla, extraordinariamente estilizadas, y allí donde había riqueza y posición social, en la arquitectura y los jardines— se vieron sucedidos en volumen cada vez mayor por ideales que convirtieron el movimiento en soberana finalidad. Antes incluso de la entrada en escena del Impresionismo, se había hecho evidente un nuevo apetito de movimiento y, hacia fines de siglo, pintores y escultores estaban embarcados en un incansable esfuerzo por captar el flujo, el movimiento y la energía.

Tampoco la literatura quedó indemne. Conocemos el vivo interés que los novelistas y poetas, así como los ensayistas y críticos, sintieron por toda la filosofía de la evolución o desarrollo. La frase de Tennyson «que el mundo grandioso ruede por siempre con estruendo sobre los surcos del cambio» es un adecuado epitafio para el autor de *Locksley Hall*, obra que nos da cuenta, mejor que cualquier otra posiblemente, de la atracción que ejercían las ideas de progreso y desarrollo. Al otro lado del Canal estaba Víctor Hugo, no menos hechizado por la idea de la perfección que se avecinaba como resultado del incontenible desarrollo. Pero no fue simplemente el contenido de las novelas, poemas y dramas el que manifestó interés por el mo-

vimiento: incluso la forma o estructura literaria comenzó a verse afectada por la búsqueda de técnicas con las que se pudiera representar el movimiento con mayor fidelidad. El tiempo, concebido como un flujo, un río, una corriente, incluso como un torrente, fue convirtiéndose cada vez más en el tema de poetas y novelistas. Armonizar de algún modo el tiempo, los acontecimientos y la estructura constituyó, especialmente hacia fines de siglo, el objetivo de muchos escritores, casi tanto como lo había sido de los sociólogos y biólogos.

Tampoco podemos olvidar, al ocuparnos de la relación de arte y movimiento, de los historiadores de la época. Por descontado que fue en este siglo cuando surgió, especialmente en Alemania, la preocupación por la historia científica, es decir, la historia expurgada de todo lo polémico y tendencioso en bien de una descripción del pasado *wie es eigentlich gewesen ist*, según la célebre frase de Ranke, esto es, exactamente como se produjo. Pero a pesar de ello y aun sumándole la febril exploración de archivos y bibliotecas como medio para lograr una aproximación cada vez más exacta al «quién dijo o hizo qué cosa exactamente cuándo», no podemos pasar por alto el triunfo de la historiografía en este siglo como arte deliberadamente romántico. Los más grandes nombres del siglo —Bancroft, Parkman y Motley en los Estados Unidos; Macaulay, Trevelyan y Green en Inglaterra, y Ranke, Mommsen y Treitschke en Alemania– estaban todos y cada uno tratando, de un modo conscientemente artístico, de unir pasado y presente con formas y técnicas tomadas en muy gran parte de la literatura de la época.

En suma, la búsqueda, por parte de los artistas del siglo, de formas con las que dar expresión al movimiento y con las que anular lo fijo y lo inerte, tiene una sorprendente semejanza con la pasión de los sociólogos por lo dinámico, que se manifiesta principalmente en la perspectiva de evolución y desarrollo que domina el siglo XIX.

EL PANORAMA Y LA ILUSIÓN DE MOVIMIENTO

En la sociología, tanto la del siglo XIX como la contemporánea, no hay esfuerzo por representar el movimiento en el tiempo más impresionante que lo que podríamos llamar «la gran evolución». Ésta es, en realidad, un recurso intelectual que considera a la entidad llamada humanidad, sociedad o cultura según los casos, fundamentalmente estructurada en una serie de supuestos cambios, una secuencia de pretendidas etapas. No encuentro mejor modo de ilustrar lo que aquí se expone que recurrir brevemente a un «gran evolucionista» contemporáneo: Talcott Parsons. Me refiero concretamente a su muy elogiada e influyente obra, *Societies: Evolutionary and Comparative Perspectives*. El libro se escalona en las premisas y perspectivas básicas de la evolución panorámica del siglo XIX. Su propósito es describir lo que Parsons llama la evolución de la *sociedad total* (la cursiva es de Parsons) desde unas formas simples hasta otras progresivamente más complejas, a través de la variación y la diferenciación. Desde el punto de vista de lo que se

propone, pues, el libro encaja con la teoría evolucionista en la biología y otras áreas de la actual investigación de la naturaleza. Su supuesto tema es el *cambio en el tiempo*.

En realidad, lo que Parsons nos presenta no es de hecho cambio o movimiento, sino ilusión de movimiento. Baste el siguiente ejemplo. Está describiendo lo que él llama la estructura del matrimonio. En primer lugar nos da cuenta del sistema que prevalece entre los aborígenes australianos, y Parsons declara, aunque sin evidencia que lo apoye, que es un sistema intrínsecamente inestable, en el que «podríamos esperar que se manifestase un cambio estructural». Además, según Parsons, en este sistema existe «cierto potencial para el progreso evolutivo», aunque tampoco en este caso aduce evidencia alguna que realmente explique tal potencial. Pero volvamos, siguiendo siempre la exposición de Parsons, al «cambio», al «desarrollo evolutivo» que se deriva del sistema australiano. ¿Dónde encontramos este supuesto cambio, desarrollo, evolución? En modo alguno en la historia real de los australianos. Para probar su teoría del cambio evolutivo, Parsons recurre a un pueblo distante muchos miles de kilómetros de Australia, los Shilluk del Alto Nilo, en el Sudán. Aquí, según Parsons, encontramos un «estadio superior» del sistema matrimonial, que pone de manifiesto lo que Parsons decide llamar «un salto evolutivo».

Ahora bien, un *cambio real* es un cambio en una entidad que persiste o, para que quede bien definido, *una sucesión de diferencias en el tiempo, en una entidad que permanece*. Así, un ser humano cambia a me-

dida que avanza de la infancia a la madurez; los Estados Unidos han «cambiado» claramente durante sus primeros dos siglos; la biblioteca pública de Nueva York ha cambiado en muchos aspectos desde sus comienzos, y así sucesivamente. Pero un simple conjunto de diferencias no constituye un cambio. Disponer en la vitrina de un museo, por ejemplo, una colección de armas, colocadas en determinado orden, no es producir un cambio; sólo una serie de cosas diferentes. Pero, y esto es lo fundamental, la colección de armas puede crear la *ilusión* de cambio.

El artista, escribe Herbert Read en *The Art of Sculpture*, nos da la «ilusión de movimiento. Puede crear esta ilusión de dos maneras. Una, que es común a la pintura y a la escultura, consiste en componer a base de secuencias rítmicas y normalmente lineales, y así el ojo, siguiendo esta secuencia de formas, estimula el cerebro de modo que se produzca una sensación ilusoria de movimiento». No necesitamos ocuparnos del segundo procedimiento que describe Read; el primero es aquí enteramente suficiente.

Pues bien; esto es, desde luego, precisamente lo que Talcott Parsons ha hecho en el caso antes expuesto. Se describe una forma de matrimonio en una sola cultura, y se afirma que es inestable, que es intrínsecamente susceptible de experimentar un cambio evolutivo en el tiempo y ser sustituida, por así decirlo, por otra forma. Pero para probar correctamente este cambio evolutivo, o cualquier tipo de cambio que sea, estaríamos naturalmente obligados a seguir con la misma cultura, a observar en ella cualquier cambio que de hecho se produjese. Sin embargo, lo que Parsons nos

presenta no es un cambio en absoluto, sino una forma de matrimonio diferente en un pueblo situado en las antípodas del primero, y aún declara que *ésta* constituye un cambio en la forma de matrimonio descrita en la primera cultura. Sería difícil encontrar mejor demostración de lo que Read llama «ilusión de movimiento».

No se trata, pues, de la evolución biológica basada en la evidencia científica y la observación directa del proceso genético de cambio —verdadero cambio— sino del intento, en palabras de Read, de «componer, en secuencias rítmicas y normalmente lineales, un *panorama*». Esto es, efectivamente, lo que puede pretender ser la obra de Parsons: un amplio panorama, que muestra innumerables tipos y formas, todos dispuestos u ordenados a la luz de cierta concepción predeterminada de la simetría artística.

Fue, sin embargo, en el siglo XIX cuando esta forma de arte panorámico floreció con mayor vivacidad entre sociólogos, antropólogos y otros especialistas de las ciencias sociales. Es en las obras de Auguste Comte, Herbert Spencer, Lewis Morgan y tantos otros de menor relevancia, donde mejor podemos ver los panoramas que en este siglo se hicieron en la línea de la gran evolución o evolución sistemática. Tiene cierto interés, y encauza el posterior desarrollo de mi punto de vista sobre este asunto, dar un vistazo al fondo del que surge, en el siglo XIX, esta aventura intrínsecamente artística, esto es, panorámica. Es importante aquí hacer una breve excursión a la historia de las ideas.

Durante casi tres milenios, los filósofos occidenta-

les se han ocupado de lo que Aristóteles llamaba la *scala naturae*, la escala, o jerarquía, de la naturaleza, que se revela en la progresión *lógica* de los entes en la naturaleza, desde el más simple al más complejo. Esto es lo que nos define el desaparecido A. O. Lovejoy, en el libro que lleva este título, como *la cadena del ser*. Notemos que lo que Lovejoy entiende por la «gran cadena del ser» es la ininterrumpida jerarquía de las formas vivientes que los filósofos percibían, o imaginaban que existían, en todas partes, desde los más pequeños y simples organismos de la tierra hasta Dios. La vida, se decía —lo decían los filósofos, desde Platón y Aristóteles, pasando por los romanos y los filósofos cristianos de la Edad Media, hasta los *philosophes* del siglo XVIII y sus contemporáneos— puede concebirse como una cadena continua de ser, una escala, si preferimos, sin solución de continuidad. No sólo los organismos, sino también los pueblos y las culturas, como aseguraban los filósofos ya mucho antes de nuestra época, pueden ordenarse conceptualmente de esta forma, disponerse así para la contemplación de la mente.

Hasta el siglo XVIII, sin embargo, como señala Lovejoy, esta cadena del ser se entendía como una serie de entidades casi completamente estática, puramente clasificatoria. Rara vez se vislumbraba la posibilidad de que esta cadena del ser pudiera considerarse como algo dinámico, como un reflejo del desarrollo o evolución reales que la vida, y también la sociedad, han experimentado a través de un largo período de tiempo.

Incluso en el siglo XVIII, aunque las ideas de evolución, tanto biológica como social, estaban muy presen-

tes, era raro que se señalara explícitamente la posibilidad de dinamismo inherente a esta cadena del ser. Pues a través de los siglos, lo que casi todos los tratamientos de esta cadena conceptual habían subrayado era su intemporalidad, su eternidad. «Un mundo de tiempo y cambio», escribe Lovejoy, «es un mundo que no puede deducirse de, ni reconciliarse con, el postulado de que la existencia es la expresión y consecuencia de un sistema de verdades "eternas" y "necesarias" inherentes a la propia lógica del ser». En otras palabras, en la mayoría de los casos era suficiente exponer o argumentar la continuidad escalar del ser, bien demostrando que Dios había establecido la «plenitud» o simplemente mostrando, como hicieron Aristóteles y sus sucesores, la «plenitud» intrínseca de la naturaleza: plenitud y también carácter jerárquico.

Fue Turgot, que sepamos, el primero en darse cuenta de la posibilidad de infundir en la cadena del ser, al menos en lo que se refiere a la jerarquía lógica de las culturas y pueblos de la tierra, un principio de dinamismo y movimiento. En un discurso ahora famoso que pronunció en la Sorbona a fines de la década de 1750, Turgot vio esta cadena como ejemplificación o testimonio del desarrollo real de la humanidad o, como él apuntaba, de la mente humana a través del tiempo.

> Todas las épocas están ligadas por una cadena de causas y efectos que unen el estado actual del mundo con todo lo que le ha precedido. La desigualdad entre las naciones aumenta (con la evolución a través del tiempo); aquí empiezan las artes a desarrollarse; allá avanzan a grandes pasos hacia la perfección. En tal lugar se estancan en su mediocridad, en

> otro la oscuridad primaria aún no se ha disipado completamente, y entre todas esas desigualdades, infinitamente variadas, el estado actual del mundo, al presentar todos los matices de la barbarie y la civilización, nos ofrece simultáneamente todos los monumentos, *vestigios de cada paso que ha dado la mente humana*, el retrato de cada una de las etapas que ha atravesado, la historia de todas las épocas (la cursiva es mía).

Ahora bien, por inocuo que pueda parecer a cualquiera que, en nuestros días, esté familiarizado con los rudimentos de la teoría de la evolución, tanto social como cultural, este párrafo debe considerarse como uno de los más importantes avances del siglo XVIII en el estudio de la sociedad. Efectivamente, hasta el siglo siguiente, en las obras de los sociólogos que en seguida mencionaré, no se comprenderían todas las implicaciones que encerraban las afirmaciones de Turgot, pero nadie podrá quitar a éste el mérito de haber traducido a términos dinámicos una serie conceptual —es decir, la cadena del ser— que durante tanto tiempo se había representado de forma estática. Otros autores del siglo XVIII, como Montesquieu, se habían fijado en las diferencias sociales y culturales que existían en el mundo, y las habían justificado, o intentado justificar, por razones climáticas, topográficas o raciales. Sería Turgot quien las viera como ejemplos, «monumentos» como él las llama, de un orden evolutivo real, un orden progresivo seguido por la mente humana a lo largo de incontables milenios. El mero hecho de fijarse en la más simple, la más rudimentaria de las culturas actuales, es ver exactamente lo que fueron los comienzos de la civilización occidental en un pasado muy remoto.

De nuevo vemos lo que sólo puede llamarse ilusión de cambio. Un conjunto de diferencias, repetimos, no es por sí mismo un cambio: sólo un conjunto de diferencias. Pero si este conjunto de pueblos y culturas se ordena convenientemente, y si además se le añade la visión intuitiva de alguna poderosa, aunque normalmente improbable e inverificable *vis genitrix*, algún principio de desarrollo constante y continuo, entonces la ilusión de movimiento es completa. Tan completa como la sensación de movimiento que nos produce cualquiera de las magníficas representaciones de guerras o batallas —el famoso tapiz de Bayeux que narra la conquista normanda viene aquí muy bien— que encontramos en los museos del mundo.

Panorama, ilusión de movimiento; esto es lo que, en realidad, nos brindan las principales obras de los grandes evolucionistas del siglo XIX. Herbert Spencer, siempre cándido, nos da explícita cuenta en su *Autobiografía* de cómo organizó sus ingentes *Principios de sociología* en los que, según el propósito que el libro se fija, se trata y explica el origen y desarrollo de las principales instituciones sociales. La familia, las clases, la economía, la religión, el gobierno; de todas estas cosas y otras más se ocupa Spencer desde el punto de vista de la pretendida teoría de la evolución o desarrollo. El libro está lleno de ilustraciones, miles de ilustraciones de su teoría de la evolución de la humanidad. Ahora bien, ¿cómo consiguió esto Spencer? Como digo, Spencer es de una candidez perfecta. Toda su vida fue reuniendo pequeñas fichas o papeletas. En cada una de ellas había escrito una breve nota sobre algún rasgo cultural, tal como aparecía en un

determinado pueblo. Spencer hizo miles, incluso decenas de miles de fichas y las fue ordenando en archivadores dispuestos lógicamente en función de la idea que Spencer tenía ya formada de lo que había sido el curso de la evolución de la humanidad en todas y cada una de las instituciones. Cuando llegó el momento de escribir el libro, explica Spencer, no hubo más que coger las fichas una por una y convertir su contenido en el texto de los ingentes *Principios*. Podemos decir que es un procedimiento de taxonomista; peró era también, en sentido estricto, un procedimiento de artista: mediante el uso adecuado de la composición, del diseño, se crea en la mente del lector la ilusión de movimiento. Todo lo que se nos presenta es una inmensa serie de rasgos, como si estuvieran extendidos por una gigantesca vitrina de museo; rasgos que van, en la religión por ejemplo, desde el animismo y el totemismo hasta el sacrificio eucarístico cristiano o el musulmán. Pero, dada la pretendida existencia de una evolución progresiva en el tiempo, a la que se llega, como sabemos, intuitivamente, y dada también la absoluta simetría del conjunto de ejemplos, quedamos persuadidos de que lo que estamos leyendo trata realmente del movimiento en el tiempo; pero no es movimiento, no es más que la ilusión de él, la misma que nos produce el cuadro impresionista de una plaza de París, o una obra como la *Victoria de Samotracia*, en la que una sabia composición de las formas del mármol nos hace creer que los ropajes de la diosa flotan realmente al viento.

Lo mismo ocurre con la *Filosofía positiva*, obra muy importante e influyente, publicada en la década de 1830. Comte se ocupa del desarrollo progresivo del

conocimiento a lo largo de la vida de la humanidad. Este desarrollo, nos dice Comte, pasa por las tres etapas de «lo religioso», «lo metafísico» y «lo positivo» o «científico». De nuevo lo que tenemos delante, en su verdadera sustancia, no es más que un conjunto, una serie de pueblos sabiamente organizados en el tiempo y el espacio. «Desde los miserables habitantes de la Tierra de Fuego hasta las naciones más avanzadas de Europa occidental, no hay grado social que no exista en algunos puntos del globo, y normalmente en localidades claramente distintas.» Ochenta años antes había hecho Turgot la misma observación con casi idéntico lenguaje.

El antropólogo E. B. Taylor, en sus fecundos escritos sobre la cultura, insistió en lo mismo, creó el mismo panorama visual, la misma ilusión de movimiento. «Las instituciones del hombre están tan claramente estratificadas como la tierra en que vive. Se han sucedido unas a otras en el planeta en series sustancialmente uniformes, aparte de lo que parecen superficiales diferencias de raza y de lengua, pero conformadas por una naturaleza humana similar que actúa, bajo condiciones que van cambiando sucesivamente, en la vida salvaje, bárbara y civilizada.»

El americano Lewis H. Morgan, en *Ancient Society*, obra que ejerció gran influencia en Marx y Engels, llevó toda esta idea panorámica a su culminación lógica. En este libro, que se ocupa extensamente de las tres grandes instituciones de gobierno, familia y propiedad, nos encontramos con un enorme conjunto de pueblos, presentados de una forma cuidadosamente preparada. Algunos de ellos son pueblos actuales,

como los iroqueses, los hawaianos y los escoceses de las High Lands; otros son antiguos pueblos del mundo occidental, como los griegos, los romanos y los invasores germanos; y aún hay otros, como los aztecas, que caen dentro de otras categorías. Lo que Morgan hace es coger todos estos pueblos, pasados y actuales, y ordenarlos con vistas a demostrar «panorámicamente» la evolución de la sociedad humana, es decir, el movimiento del «hombre» a través de grandes espacios de tiempo. Encontramos indios americanos, aztecas, antiguos griegos y romanos colocados unos junto a otros, en secuencia inmediata, a pesar de sus enormes distancias de tiempo y espacio, para demostrar la teoría de Morgan del movimiento en el tiempo. Pero todo ello es, naturalmente, «ilusión de movimiento», el tipo de ilusión que sólo un panorama puede producir por medio de una técnica de secuencia lineal familiar a los artistas.

Lo que escribió Spencer en 1857, dos años antes de que Darwin publicara su clásico, sirve para expresar la obsesión por el movimiento concebido como el desarrollo de un gran número de mentes: «Ya sea la evolución de la tierra, de la vida sobre ella, de la sociedad, los gobiernos, el comercio, las técnicas, el lenguaje, la ciencia, el arte, en todas partes se produce esta misma evolución de lo simple a lo complejo a través de sucesivas diferenciaciones.» Antes había escrito Hegel, en su *Filosofía de la Historia*: «El principio del desarrollo implica también la existencia de un germen latente de ser, una capacidad o potencialidad que le impele a realizarse. Esta concepción formal adquiere existencia real en el espíritu, que tiene por escenario la historia

del mundo. El desarrollo, sin embargo, es también una propiedad de los organismos naturales.»

El desarrollo, en suma, era omnipresente como idea o tema en el pensamiento del siglo XIX. El gran teólogo cristiano John Henry Newmann, que llegaría a ser cardenal de la Iglesia católica tras su conversión de la fe anglicana, escribió en 1845 un libro que llevaba por título *Development of Christian Doctrine*. El propósito expreso de la obra de Newmann era mostrar que la diferencia entre el cristianismo de su propia época y el de sus comienzos apostólicos era una simple diferencia de desarrollo, de adquisición de complejidad, de conversión de lo homogéneo en heterogéneo. Y esto, nótese, años antes de que Darwin publicara *El origen de las especies*, o Spencer *The Development Hypotesis*. De hecho, hubo toda una serie de obras de biología (no necesitamos remontarnos más allá de las del propio abuelo de Charles Darwin, Erasmus, de fines del siglo XVIII) que trataban de demostrar la procedencia genética de unas especies de otras. Es interesante, para cualquier tratamiento de la unidad de la ciencia y el arte, notar que Erasmus Darwin escogió el verso como medio para exponer sus observaciones y teorías sobre las relaciones ecológicas del mundo orgánico y sobre el proceso evolutivo habido en este mundo desde su principio mismo.

No cabría error más grave en la historia de las ideas, en suma, que suponer que *El origen de las especies* de Darwin, publicado en 1859, es la única fuente de la idea de evolución. En muchos contextos filosóficos, artísticos y otros, encontramos el espíritu del evolucionismo, del movimiento paulatino, orde-

nado a través del tiempo, como uno de los preponderantes en todo el siglo XIX y, desde luego, en las últimas décadas del siglo anterior. Tal observación no tiene en absoluto por objeto menoscabar la espectacular influencia del libro de Darwin. La influencia que tuvo, y también hasta qué punto estaba el terreno preparado para recibirla, puede deducirse de la casi docena de ediciones que se hicieron en una década aproximadamente desde su primera publicación. Por supuesto que hay intuiciones y observaciones que son exclusivas de la obra de Darwin, o que fueron compartidas, como mucho, por Wallace y uno o dos biólogos más, pero el hecho sigue siendo que el fulminante atractivo de la obra de Darwin residía en el predominio que tenía el enfoque panorámico total del movimiento en el tiempo en tantas áreas del pensamiento de la época. Tampoco era Darwin ajeno al uso del panorama, a la ordenación de la flora y la fauna observadas en muchas partes del mundo en géneros y especies y otras formas o tipos. La enorme insistencia de Darwin en lo que él llama «el testimonio geológico», es decir, los estratos geológicos, cada uno con sus especímenes de fósiles conservados, no es muy diferente del uso que hacen Comte, Spencer y Morgan de los «estratos» de pueblos existentes. Sin la visión artística del panorama, en suma, es dudoso que la idea del movimiento universal en el tiempo hubiese asumido la posición que tuvo tanto en la filosofía como en la ciencia.

EL DIORAMA

Nos hemos ocupado de la visión a gran escala, grandiosa o, como yo la he llamado, panorámica, del supuesto movimiento en el tiempo que afecta a entidades como la humanidad, la sociedad o la cultura, todas ellas de carácter abstracto y universal. Quiero ahora referirme a un tratamiento del movimiento diferente, aunque estrechamente relacionado, que se manifiesta en el pensamiento sociológico del siglo XIX. Para este tipo de tratamiento podríamos usar la palabra diorama. Por diorama entendemos un escenario, normalmente en miniatura, en que se crea la tridimensionalidad por medio de figuras u objetos colocados frente a un fondo pintado. La mano del artista, así como su visión icónica intuitiva, no es menos importante aquí que en la representación panorámica de la evolución. Pero la entidad y la escena inmediatas que se representan son más pequeñas. Puede ser, como en el caso de Marx, el capitalismo, o en el de Tocqueville, la igualdad, o en el de Weber, lo que él llama la racionalización. Cada uno de estos temas se considera a la luz de un fondo más amplio de realidad histórica que se concibe como tema maestro.

De nuevo es útil citar el párrafo con que inicié este capítulo: «El problema del artista», nos dice Gilson, «es obtener de los objetos sólidos e inmóviles producidos por su arte una expresión de movimiento, de devenir y, en suma, de vida». Lo que encontramos junto a las visiones panorámicas de la realidad son construcciones del pensamiento sociológico de menor escala y mayor estructuración, cuyo tema sigue siendo el de los

principios germinales de movimiento y evolución en el tiempo. Crear la impresión de evolución ordenada, de *devenir*, mediante la representación de los detalles estructurales constituye un procedimiento de trabajo tanto de los sociólogos como de los artistas del siglo XIX. *El capital* de Marx es un diorama, lleno de figuras llamadas obreros y capitalistas, y de construcciones llamadas fábricas y oficinas; y este diorama produce en el lector la sensación de movimiento, de devenir, exactamente con la misma eficacia con que nos la produce el escultor trabajando su bloque de mármol o el pintor con sus pinceles y óleos sobre el lienzo. Lo mismo puede decirse de *La democracia en América* de Tocqueville, otro diorama, construido en el mismo período en que Marx hizo el suyo, e igual de memorable. Pero lo que Tocqueville nos ofrece, en cambio, son figuras llamadas ciudadanos, políticos y burócratas, y construcciones llamadas democracia, igualdad y poder centralizado. También le proporciona al lector la profunda sensación, no sólo de forma y contenido, sino de movimiento, de ordenada evolución en el tiempo. Del mismo modo, por último, constituye un diorama el clásico estudio de Weber sobre la burocracia en la vida moderna, con figuras y estructuras tomadas, por así decirlo, de Marx y Tocqueville.

Ahora bien, es importante señalar que tras cada uno de estos dioramas hay un gran telón de fondo, llamémosle así, que es una filosofía de la historia que abarca varios siglos. Marx nos pinta un panorama del movimiento de la sociedad que, según él, se inicia en varios lugares a partir de la antigua esclavitud, y que pasa por el feudalismo para llegar al capitalismo y,

eventualmente, al socialismo. No podemos realmente entender el tipo de pensamiento que informó *El capital* de Marx si no vemos el libro como una «imagen construida», por usar la expresión de Herbert Read, sobre un fondo en el que está pintada toda la historia de la humanidad. Como he apuntado antes, el libro de Lewis Morgan, *Ancient Society*, causó una profunda impresión tanto en Marx como en Engels, igual que, por supuesto, la causó *El origen de las especies*, y huelga decir que el panorama expuesto por Lewis Morgan constituye el fondo indispensable del diorama que es *El capital* de Marx.

Sin embargo, lo que aquí me interesa es exclusivamente la versión de Marx del capitalismo, la estructura que él engendró conceptualmente como medio de dar simetría, armonía y también movimiento a lo que de otra forma no sería sino una escena caótica en torno suyo. Lo que el diorama de Marx nos ofrece es una escena integrada por trabajadores explotados, capitalistas explotadores, el fetichismo de las comodidades, el valor creado sólo por el trabajo, con su consecuente valor añadido, que es el resultado de la incapacidad del trabajador para adquirir a su vez lo que él produce, el inexorable aumento del proletariado y de la concentración del capital y, dando dinamismo a todo el conjunto, un conflicto inextirpable entre las dos grandes clases: trabajadores y capitalistas.

Ésta es, naturalmente, la esencia de *El capital*, la más grande obra de Marx. Hubo muchos economistas en el siglo XIX para quienes la esencia del sistema capitalista era el equilibrio. Muchos creían que beneficios, salarios, rentas e intereses coexistían en relativa ar-

monía. Que la tendencia constante del sistema capitalista era hacia el equilibrio. ¡Pero no Marx, desde luego! Lo que él veía, con ojo de artista, al contemplar el conjunto infinitamente variado de comercios, oficinas, factorías, fábricas, granjas y establecimientos de su época era una sola cosa: el incesante, inextinguible conflicto entre las dos grandes clases excluyentes: la burguesía y el proletariado, conflicto que surge directamente, afirmaba Marx, de la propia naturaleza de la forma de lucro que se basa en la propiedad privada de los medios de producción. Con este sistema de lucro es imposible que la clase obrera consiga algo más que un salario de mera subsistencia; la competencia por los puestos de trabajo así lo asegura. De esta forma, con el sistema de beneficio privado se obtiene el valor añadido, la plusvalía de las mercancías producidas que no pueden adquirirse con esos salarios de mera subsistencia. Así pues, concluye Marx, hay en el capitalismo una tendencia interna hacia la contradicción y el conflicto. Las contradicciones engendradas por la propiedad y el beneficio privados se acumulan, el capital se va concentrando progresivamente, la proletarización del orden social procede inexorablemente, y la consecuencia necesaria de este dinamismo inherente a la propia estructura del sistema es la revolución en las zonas de mayor desarrollo industrial, revolución que vendrá seguida de la dictadura del proletariado y luego de la sociedad sin clases, del socialismo.

Estas observaciones tienen tanta vivacidad como las que podamos encontrar en la literatura y el arte del siglo XIX. Que las predicciones de Marx no se hayan cumplido, que su análisis de la economía

capitalista se haya declarado en gran parte defectuoso, que su descripción de las contradicciones y otros procesos de movimiento en la estructura económica no sean más verificables que una novela de Zola o un apunte de Daumier, por ejemplo, ninguna de estas consideraciones afecta realmente al asunto. La visión de Marx se sitúa, sin duda, entre las tres o cuatro visiones del mundo más poderosas y totalizadoras que podamos encontrar en el siglo XX; sólo el cristianismo o el Islam podrían rivalizar con ella. Pero con todos los respetos hacia la erudición de Marx y su influencia histórica sobre las ciencias sociales, especialmente sobre la sociología, lo que perdura del marxismo es lo que tiene de arte mezclado con profecía, con profecía prácticamente religiosa. Marx fue uno de los que en su siglo vio acción, dinamismo y movimiento desplegado en estructuras y procesos que otros vieron como estáticos.

Nada hay de extraño en el hecho de que Marx fuera en su juventud un romántico absoluto en casi todos los sentidos de la palabra. Sencillamente, es demasiado evidente que en sus primeros poemas ardía el alma no sólo del artista, sino del revolucionario o el nihilista romántico. Los años posteriores transformarían los instrumentos con que Marx trabajaba, de los propios del artista en los del filósofo y, como Marx creía, los del científico. Pero nadie que lea *El capital* puede dudar de que, bajo todo el abrumador aparato de conceptos y principios, vive un espíritu artístico.

Volvámonos ahora hacia otra magistral representación del movimiento en el pensamiento social del siglo XIX. Ésta pertenece a Tocqueville, especialmente tal

como la encontramos en su propio gran diorama, *La democracia en América*. A pesar del título, el libro se ocupa más de Europa occidental que de América, como muchos críticos señalaron ya en el momento mismo de su publicación. Se trata precisamente de la misma Europa que fascinó a Marx y le inspiró *El capital*. Pero qué diferente es la composición de las figuras y estructuras de Tocqueville, y cuán distinto el principio de movimiento que extrae de ellas. No es lo económico lo que domina el escenario de Tocqueville, sino lo político, y no los capitalistas y trabajadores, sino los electores, ciudadanos y burócratas.

El París en que había crecido Tocqueville era, sin duda, uno de los ambientes más estimulantes para una mente creadora que haya podido producir la sociedad occidental. Goethe vio París a esta luz, y muchos compartieron su punto de vista a ambos lados del Atlántico. Escritores, pintores, escultores, científicos y periodistas de extraordinaria relevancia poblaron la ciudad. Era a la vez el centro intelectual del conservadurismo y del radicalismo políticos. A un extremo, conservadores como Maistre, Bonald y el joven Lamennais (que más tarde se uniría a movimientos en principio liberales y luego radicales) escribían en nombre de la monarquía, la aristocracia y el catolicismo ultramontano. Al otro extremo estaban los radicales como Proudhon, Blanc, Cabet y, no lo olvidemos, el propio Marx, cuyos pocos años en París a principios de la década de 1840 tuvieron, como sabemos, una decisiva influencia en su mentalidad. Entre ambos extremos se extienden numerosos grados y clases de sensibilidad política y social, que tan a menudo se

reflejan en las novelas y narraciones de la época, como en los tratados y tomos de los militantes.

Sin duda, Tocqueville será siempre especialmente famoso por *La democracia en América*, que no tuvo par como interpretación de los Estados Unidos hasta que Bryce escribió *The American Commonwealth*. Pero, como el propio Tocqueville nos dice en la Introducción a la primera parte de esta obra, publicada en 1835, lo que él y su compañero Beaumont habían ido a ver no era tanto América como «la imagen de la democracia». Y cuando la obra se completó, al aparecer la segunda parte en 1840, quedó bien claro que Tocqueville había estado todo el tiempo mucho más interesado por concebir un tipo ideal de democracia del que derivar impresiones analíticas y proféticas que por hacer una descripción etnográfica de las vidas de los americanos. Sabemos por sus cartas que tenía el libro ya bastante compuesto, al menos un esbozo general y un borrador, antes de visitar los Estados Unidos, en los que no estuvo siquiera un año, y que este guión y este borrador habían surgido en gran parte de las especulaciones previas de Tocqueville sobre el tributo que el igualitarismo estaba cobrando en Occidente.

Dado el París en que se formó Tocqueville, no puede sorprendernos mucho que la igualdad se convirtiera para él no sólo en el valor fundamental de la modernidad, sino también en el motor del desarrollo social. Había en París docenas de intelectuales, artistas, filósofos, estudiantes y demás que tenían la misma preocupación por la igualdad. Si la Revolución había hecho nacer el ideal a fines del siglo anterior, en el XIX había muchas más fuerzas para mantenerlo con vida,

para hacerlo crecer. Fue, sin embargo, Tocqueville quien más contribuyó a convertir el concepto de igualdad de mero valor o condición en poderoso proceso de desarrollo, en algo dinámico e impulsado hacia delante. Y, como Marx, Tocqueville construye su diorama sobre un fondo panorámico en que se contempla una docena de siglos.

Como Marx, Tocqueville vio el proceso dinámico del presente como el resultado lineal de una tendencia histórica de varios siglos. Desde fines de la Edad Media en adelante, todos los acontecimientos importantes, escribe Tocqueville en su Introducción, entre ellos las Cruzadas, la introducción de la pólvora, la invención de la imprenta, la Reforma y otros más, han fomentado la expansión de la igualdad en la sociedad. «Recorriendo las páginas de nuestra historia, apenas hay acontecimiento importante en los últimos setecientos años que no haya redundado en beneficio de la igualdad.»

En *El Antiguo Régimen y la Revolución*, obra casi tan trascendental como la anterior, Tocqueville va siguiendo, a partir de la Edad Media pero con especial atención al período comprendido entre 1450 y 1750, el avance de la igualdad, que derivó de la progresiva centralización del poder bajo la monarquía y su burocracia, nivelando así la aristocracia, los estamentos y los gobiernos locales tradicionales. Esta obra, como sabemos, fue concebida como primera parte de lo que iba a ser un estudio más extenso de «la revolución europea», cuya terminación, desgraciadamente, quedó frustrada por la abrupta muerte de Tocqueville, que nos dejó sólo sus notas dispersas.

Tocqueville fue, como han señalado importantes especialistas en el tema de la Revolución francesa, un historiador consumado. Sin embargo, no es su papel como historiador lo que aquí me importa discutir. La perdurable posición que le corresponde en la filosofía social la ganó Tocqueville más bien como retratista y paisajista de la sociedad democrática de su época. Ya he mencionado el papel fundamental de Tocqueville en la formación de la visión de las masas en la literatura europea, y todo lo que aquí pretendo es hacer hincapié en su importancia pareja como artista en lo que respecta a la representación del movimiento. Pues la esencia del minucioso tratamiento que hace de la igualdad —el valor fundamental del moderno Occidente, a su parecer— es el incontrolable e ilimitado poder de expansión, de difusión a todas las áreas de la vida humana que es inherente a la igualdad. Otros autores de su época no vieron en ella más que valores legales o políticos, una condición más o menos informe; Tocqueville, asumiendo los poderes del artista nato, presentó la igualdad tal como de hecho aparecía en su mente: movimiento incesante, evolución, devenir.

Mi última ilustración del diorama sociológico es el tratamiento que Weber hace de la racionalización, concepto o condición a que ya nos hemos referido, pues figura igualmente en los retratos y paisajes de su obra. También para Weber existe un fondo sobre el que destaca su diorama de la escena racional y burocrática que le rodea. Mucho antes de terminar la obra de su vida, había llegado a ver todo el mundo occidental, y también muchos otros temas de la historia de la

civilización, bajo el signo de la racionalización. Del mismo modo que Marx infundiría a las manifestaciones ocasionales de la lucha de clases que observaba a su alrededor un significado dinámico que él hacía extensible a la totalidad de la historia humana, o como Tocqueville convertiría un valor aislado, la igualdad, en todo un principio de la evolución social y cultural de Occidente, Weber, reaccionando con parecida sensibilidad, vio movilidad, movimiento y desarrollo en la racionalidad, o más bien en la subordinación a procesos estructurales racionalistas, de esferas que podían ir desde la música hasta la política.

La racionalización, en el sentido que Weber da al término, consiste básicamente en la imposición de estrictos criterios de medios-fines no sólo al pensamiento mismo, sino al arte, la ciencia, la cultura, el gobierno, la guerra, incluso la religión. Implica excluir del pensamiento o la acción todo cuanto sea puramente tradicional, carismático, ritual o, en suma, todo lo que no esté directamente relacionado con los medios necesarios para la realización eficiente de un determinado fin. Ya que la razón nos dice que la distancia más corta entre dos puntos es la línea recta, la racionalización es el procedimiento por el que buscamos, como si dijéramos, una línea recta y evitamos o excluimos, por tanto, cuanto sea indirecto o sinuoso. Weber llegó a creer que a partir de la Baja Edad Media había ido quedando sujeto a los cánones de la racionalización un número cada vez mayor de aspectos de la cultura occidental, empezando por la política y la economía, fomentando así lo que él llamaba, con una frase tomada del poeta Schiller, «el desencanto del mundo». Tanto

en *Wissenschaft als Beruf* como en *Politik als Beruf*, Weber subraya con elocuencia su convicción de que en la historia moderna de Occidente había tenido lugar a todos los niveles un proceso que podría describirse como la sustitución de todo lo sagrado, tradicional y popular por lo racional, formal y lógico.

Para Weber, lo que mejor caracterizaba el capitalismo no eran los aspectos que los economistas clásicos y marxistas habían considerado fundamentales —beneficio privado, rentas, salarios, el capital mismo— sino más bien la conversión de las relaciones que Toennies había definido como *Gemeinschaft* en *Gesellschaft*, con el esfuerzo consciente por conseguir mediante el cálculo racional de los medios y consecuencias lo que antes se había dejado al uso y la costumbre, a la tradición y a las consideraciones religiosas, morales o estéticas. El capitalismo, a juicio de Weber, surgió cuando empezaron a prevalecer los principios del cálculo racional, cuando empezó a circular la idea del mercado, del trabajo «racional» o «libre», cuando, con el triunfo creciente de la tecnología, empezaron a dominar los principios de la división del trabajo y la especialización, como ocurrió en la Europa de los siglos XV y XVI. Desde el estricto punto de vista de la producción en cantidad, la fábrica era un medio evidentemente más «racional» que, digamos, la industria casera o el taller doméstico.

Fue mérito particular de Weber ver la racionalización económica como la categoría maestra en que encajaban tanto el capitalismo como el socialismo moderno. Lo que Weber consideraba primordial no era la posesión o propiedad en abstracto, es decir, que fuera

«privada» o «pública», sino más bien los medios de organización de la propiedad. Weber vio producirse en su época una revolución organizativa, y, desde su punto de vista, el socialismo era sólo una forma más avanzada (en el sentido estrictamente lógico) del capitalismo. El esquema esencial de fines-medios que afectaban a patronos y trabajadores, tecnología y mercancías, productores y consumidores, seguiría existiendo, aunque de forma modificada, bajo el socialismo.

Sin embargo, donde Weber aplicó con mayores frutos y efectos más perdurables su tema de la racionalización fue a la esfera de la autoridad política. Mientras en el mundo medieval toda autoridad, como todo derecho y libertad, había sido «personal», es decir, inseparable de la persona que lo poseía, la historia moderna ha tendido, afirma Weber, a transferir la autoridad de la persona al cargo. La burocracia es simplemente una estructuración de la autoridad basada en posiciones y cargos impersonales en vez de individuos concretos e identificables. El tipo ideal de burocracia es aquel sistema en que ha terminado todo tipo de dependencia de lo tradicional, ritual, carismático y personal, en que están excluidas todas las consideraciones de emoción o sentimiento y se ha abolido todo valor que no sea la eficacia y la operatividad. Naturalmente, Weber no suponía que un sistema de burocracia tan perfecto hubiera tenido o pudiera llegar a tener existencia real. Se daba perfecta cuenta de la intrusión de los sentimientos, la tradición, las relaciones familiares y los ritos en las burocracias mejor engrasadas. Sin embargo, vio en el desarrollo del moderno Occidente el triunfo gradual de lo burocrático y lo racionalista no

sólo en la política, sino en la industria, la educación, la religión, la vida militar y otras esferas.

Hasta en la música, como explicó concretamente en un breve trabajo sobre el tema, puede verse el principio de racionalización actuando en la transición del fraseo, línea melódica y estructuras armónicas medievales o de principios de la Edad Moderna, a los de la música de los maestros como Mozart, Beethoven o Berlioz. También aquí el avance de la tecnología, aplicada a las técnicas de instrumentación de la moderna orquesta sinfónica, ha representado un efecto de racionalización. Incluso la organización de la orquesta, la utilización cada vez mayor de secciones instrumentales y la creciente importancia que se atribuye al director, al adaptador y a otros especialistas, atestigua el triunfo del principio de racionalización en la sociedad occidental. Por último tenemos no sólo en la música sino en todas las artes, la progresiva distanciación entre artista y público, entre actor y espectador, pareja a la división entre especialista y profano, entre burócrata y gobernado, en áreas de la vida cada vez más amplias.

Vemos, pues, que para Weber, como para Comte, Marx, Tocqueville y muchos otros sociólogos del siglo XIX, una forma concreta de relación, una condición que a otros ojos podía no aparecer más que como un aspecto estático, intermitente u ocasional del paisaje, era susceptible de transformarse en un principio dinámico, una ley de movimiento. Si a los ojos de algunos, tanto en tiempos de Weber como en los nuestros, la racionalización concebida como principio de evolución histórica tiene cierta cualidad ilusoria, lo mismo puede

decirse del progreso de Comte, la lucha de clases de Marx, la igualdad de Tocqueville. El elemento artístico es ineludible, y aquí podemos citar a Herbert Read en *The Art of Sculpture:* «El movimiento, naturalmente, se produce en el tiempo, y *no es observable más que como un desplazamiento de materia en el tiempo* (la cursiva es mía). O, por plantear el asunto de forma diferente, todo cambio —y muy especialmente la clase de cambio que llamamos evolución o desarrollo— es una deducción que sacamos de premisas esencialmente estáticas. Solamente ese tipo de imaginación que, como afirmo en este libro, es común al artista y al científico es capaz de calibrar y describir, o expresar, la movilidad y el movimiento.

VI

LA EROSIÓN DEL PROGRESO

A lo largo del siglo XIX, juntamente con el espíritu de progreso que tan claramente animaba las mentes de la mayoría de los filósofos y de cuantos se dedicaban a las ciencias sociales, puede percibirse, lento pero seguro, el desarrollo de una especie de dolencia que afectaba a las premisas mismas en que descansaba ese espíritu progresista. No es fácil describir sucintamente esta dolencia: baste de momento decir que se la puede encontrar en algunos de los pensadores más originales y proféticos del siglo, entre ellos Tocqueville, Burkhardt, Nietzsche y, como expondré con más detalle, en sociólogos de la talla de Toennies, Weber, Durkheim y Simmel. Lo que constituye el rasgo más característico de esta enfermedad es que radica en una reacción precisamente contra los mismos elementos de modernidad que con tanta preeminencia figuraban en las principales expresiones de la visión del progreso occidental: industrialización, tecnología, democracia de masas, igualitarismo, ciencia, secularización y liberación personal de los valores tradicionales. Espíritus tan diversos como Bentham, Mill, Spencer y Lester War eran capaces de ver, aunque desde perspectivas

muy diferentes, los progresos casi ilimitados para la humanidad que derivaban de esos elementos. Pero los autores de que me ocupo principalmente en este capítulo, aunque no negaban en absoluto que el progreso fuera hasta cierto punto resultado de ellos, eran más proclives a fijarse en lo que he decidido llamar «la erosión del progreso», es decir, las enfermedades causadas en la condición humana directamente por el «progreso».

La dolencia de que hablo alcanza su punto álgido hacia fines del siglo XIX, pero, como he apuntado, está presente, con distintos grados de intensidad, en todo el siglo. Encontramos intuiciones de ella en el libro de Burke, *Reflexiones sobre la Revolución francesa*, publicado en 1790. Aquí Burke, percibiendo proféticamente los aspectos de la experiencia francesa que resultarían fundamentales para el desarrollo de la democracia en el siglo XIX, que constituirían efectivamente la revolución democrática, predijo lo que sería, pensaba él, nada menos que un «terremoto general» en el mundo occidental. La combinación del culto por la libertad individual y por el *populus*, por una parte, y los corrosivos efectos de la nueva clase negociante y de la nueva burocracia sobre la sociedad, por otra, resultan destructivos a la larga, nos dice Burke, de todo aquello que ha hecho la grandeza de la civilización occidental.

Burke no era el único ni mucho menos. En Francia, el joven Lamennais dijo otro tanto en *Essai sur l'Indifférence;* Bonald, principal filósofo social del conservadurismo en Francia, construyó, en torno a los mismos estragos que podía ver afectando a la sociedad tradi-

cional, los rudimentos de toda una sociología del poder marcado por el caos moral. Alexis de Tocqueville, tras acabar la primera parte de *La democracia en América* con una verdadera oda al progreso americano, escribió la segunda parte en un estado de espíritu sorprendentemente distinto, que le indujo a ver, a la larga, abandono e incluso colapso como resultado de los valores y formas de conducta que se estaban adoptando en su época en todas partes. Y también Burkhardt, autor del luminoso estudio sobre el Renacimiento italiano, fue tendiendo a concebir el futuro de Europa como una propagación de la anarquía social dominada por el despotismo militar. Nietzsche, el más profundo en muchos aspectos de cuantos unieron lo metafísico y lo estético bajo el signo de la tragedia, profetizó una y otra vez la inexorable decadencia. Al otro lado del Atlántico, los dos Adams, Brooks y Henry, desesperaban de que sobreviviera la civilización occidental, estando basada en la tecnología y la democracia, a las que el hombre occidental, pensaban ellos, había transferido efectivamente sus energías naturales.

El arte del siglo revela la enfermedad que describo tan sensiblemente como cualquier otro medio de expresión. Jacques Barzum, en su reciente obra *Uso y abuso del arte*, toma nota de esto puntualmente. Señalando cómo apareció en Alemania el espíritu destructivo, justo después de Hegel, entre los llamados *Freien*, que proliferaron en Berlín y cuya divisa era «todo cuanto existe es mierda», Barzum apunta que el celo revolucionario que prendió en 1848 consumió por cierto tiempo este nihilismo cultural. Pero no murió. Escribe Barzum:

> Su oportunidad llegó cuando la religión del arte había logrado conversos suficientes para ser algo más que una simple secta; quiero decir cuando dejó de ser necesario ser un verdadero y cualificado cultivador del arte para compartir su posición. El desencanto del progreso industrial, el desagrado por el nuevo tono democrático de la vida, el criticismo técnico hacia la ciencia mecánica, todo ello reclutó militantes para el partido del arte, de forma que cuando la sordidez del realismo y la respetabilidad empezó a parecer una pesadilla interminable, el despertar y la rebelión se produjeron en nombre del arte. Fueron los artistas de Inglaterra, Francia y Alemania quienes encontraron las consignas y adoptaron las actitudes con las que el victorianismo quedaría desbancado y destruido.

De nuevo queda demostrada la veracidad de las palabras del fallecido Eugene Rabinowitch, eminente científico, que cité al principio de este libro: «La voz del artista», escribe Rabinowitch, «es a menudo la primera en responder...» Así, pues, la inminente crisis del orden de cosas establecido, del sistema de valores generalmente aceptado, sería —y a menudo lo es— perceptible en primer lugar como una rebelión contra los valores y cánones que habían dominado la creación artística; una revolución en el arte precede a la revolución en la sociedad. No fue la pintura el único arte en que se hizo sentir el espíritu que Barzum describe. A lo largo del siglo encontramos el rastro del desencanto y la desilusión por toda la literatura. En Inglaterra, las novelas de Thomas Love Peacock manifiestan tempranamente su disgusto, en forma de elegante sátira, por los ídolos intelectuales y morales imperantes. Estaban, como ya hemos visto, los proféticos poemas y dibujos de Blake, que expresaban hacia el naciente capitalismo

una actitud de la que sólo más tarde participarían filósofos y sociólogos. Wordsworth y Coleridge, fascinados al principio por la oleada de la Revolución, se fueron volviendo cada vez más de espaldas a la modernidad en todas sus manifestaciones. La obra de Arnold, *Culture and Anarchy*, contenía temas e intuiciones que no penetrarían en lo que se llamó sociología del conocimiento sino mucho más tarde. Estaba John Ruskin, cuyo elogio de los pintores prerrafaelitas llevaba implícito, como la obra de los prerrafaelitas mismos, toda una filosofía no del progreso, sino de la regresión, y con ella una severa condena del industrialismo y la democracia. Tampoco hay que olvidar a James Thomson, cuya obra *The City of Dreadful Night*, soberbiamente escrita, está esencialmente constituida de desilusión y desesperanza. En una línea más ligera, pero no menos seria, tenemos en Inglaterra *The Yellow Book* y la camarilla que lo rodeaba, dedicada a la caricatura de los ideales de la cultura victoriana.

Lo mismo sucedía en Francia. Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola y otros, paisajistas y retratistas todos ellos, dejaron poco lugar a dudas sobre cuál era su visión de la sociedad que les rodeaba, visión que variaba de lo sombrío a lo hostil. En las novelas tempranas de J. K. Huysmans, *Against the Grain* y *At the Bottom*, escritas antes de su conversión al catolicismo, se muestra el rostro del progreso con rasgos de malignidad. Remy de Gourmont escribió en una línea parecida y Verlaine, Baudelaire y Mallarmé dieron expresión poética a la misma enfermedad.

Esta enfermedad tan visible toma la forma, diría yo, de una inversión del espíritu de progreso. Este

espíritu, expresado por la frase de Browning: «Dios está en los cielos, todo va bien sobre la tierra»; por la de Weber: «El progreso es, por tanto, no un accidente sino una necesidad»; por la confianza de Marx, basada en las «férreas leyes del movimiento», en un futuro sin clases en que el hombre podría por primera vez alcanzar la verdadera liberación; y por el liberalismo de Stuart Mill, apoyado en «un solo y simple principio», es decir, en la liberación del individuo de todas las autoridades innecesarias; todo este espíritu de progreso queda invertido en las mentes de aquellos de quienes me ocupo en el presente capítulo. Las mismas condiciones o valores de que los profetas del progreso habían extraído su panorámico futuro de esperanza, se muestran no como generadores de progreso sino de declive, decadencia y, en definitiva, desintegración. Es el reverso sombrío del progreso el que ponen de manifiesto los que he mencionado aquí. Por citar de nuevo a Jacques Barzum: «El mundo se está volviendo boca abajo. Se oía a los hombres importantes captar sus audiencias a base de invertir las "verdades", a base de la inversión sistemática.»

Vemos esta desilusión entre los sociólogos. Naturalmente estaban, como hemos visto en este libro, plenamente dedicados al menos como objetivo a la representación cuidadosa del paisaje social y de sus personajes dominantes. Pero del mismo modo que el espíritu artístico intervenía evidentemente en estas representaciones, la enfermedad artística que estoy describiendo contagió sus reacciones hacia la ciencia que les rodeaba. Toennies, Weber, Durkheim y Simmel, todos ellos sin excepción pueden considerarse ambivalentes

frente al mismo progreso que tan aclamado estaba siendo por parte de otros autores tan diversos como Marx o Spencer. Mucho de la variedad ideológica que encontramos en la sociología contemporánea y, a causa de ella misma, la frecuente falta de claridad conceptual en el tratamiento de la organización o desorganización derivan, afirmaría yo, de la ambivalencia que he descrito.

LA COMUNIDAD PERDIDA

Cuando Ferdinand Toennies publicó *Gemeinschaft und Gesellschaft* en 1887, dio perdurable expresión a un contraste que se había hecho cada vez más evidente en la literatura social del siglo XIX, a partir, como he señalado, de los conservadores y románticos de principios de siglo. El contraste es, naturalmente, el que existe entre la comunidad, usada esta palabra en su sentido más amplio, que está implícito en la *Gemeinschaft* de Toennies, y la sociedad a gran escala, laica, individualista, industrial y nacional que parecía estarse formando por todo Occidente durante el siglo. *Gesellschaft* es la palabra que escoge Toennies para esta nueva sociedad, y aunque se esfuerza por situarla en un contexto de distanciamiento y objetividad moral, es imposible pasar por alto la connotación esencialmente negativa que tiene su obra sobre la pérdida de la comunidad.

El tipo de sociedad que para Adam Smith, David Ricardo y otros profetas del sistema industrial encerraba la promesa de una mayor libertad para el hombre

moderno, encerraba para Toennies algo bastante diferente: no libertad, sino anonimato progresivo, desplazamiento y privación del sentido de la relación orgánica con los demás. Desde el punto de vista de Toennies, en suma, el progreso económico traía consigo una inversión de la condición humana, coartada por las premisas mismas del nuevo sistema.

Toennies no era en ningún sentido reaccionario, ni siquiera conservador. Participaba de los movimientos liberales y predicó una enérgica oposición a las corrientes de nacionalismo y antisemitismo que culminarían en el nazismo. Quienes le trataron, sin embargo, le consideraron bastante conservador de *temperamento* y fundamentalmente contrario a la mayoría de los elementos del modernismo político y económico. Tiene cierto interés saber que fue un consumado poeta y que, hacia el fin de su vida (murió en 1936, a los ochenta y un años) sintió alguna fe religiosa.

Lo que aquí nos interesa, sin embargo, es la imagen que el libro clásico de Toennies adquirió casi desde el mismo día de su publicación y que conservó desde entonces, de ser profundamente negativo en su representación de la sociedad moderna como *Gesellschaft*, que para Toennies significa todo el conjunto de relaciones impersonales, abstractas y anónimas que caracterizaban el capitalismo, el nacionalismo y todas las fuerzas del individualismo, burocratización y secularización que veía corroer la estructura social.

En cambio, ningún lector puede dejar de ver el tratamiento enormemente positivo que este autor da a la *Gemeinschaft* y a las estructuras sociales y formas de mentalidad humana relacionadas con ella. En el paren-

tesco, la religión, el pueblo y las clases sociales, muy especialmente en sus formas medievales, Toennies encontraba el tipo de sociedad que él consideraba orgánica y vital, y que había quedado en gran parte destruida o disminuida por el empuje de la modernidad. Marx podía ver el destino de destrucción que aguardaba al pueblo, la familia y la religión, pero para él, tal destrucción era creadora en sus implicaciones a largo plazo. Pues, por intolerable que el capitalismo pudiera ser social y moralmente para los seres humanos, no era sino el preludio para la consecución de una forma de comunidad humana que sería mucho más benigna que cualquier otra representada por las unidades del pasado: familia, pueblo, iglesia, etcétera. No hay tal optimismo, en cambio, en Toennies. Como Weber, Durkheim o Simmel, no veía seguro, ni siquiera probable, que del desorden, la impersonalidad, tensión y alienación presentes fuera a surgir una comunidad.

La diferenciación que hace Toennies de sus dos grandes tipos de sociedad está profundamente arraigada en su consideración de lo que le ocurrió, históricamente, a la sociedad medieval y a los tipos característicos de motivación y estímulo, así como de estructura social, que podemos encontrar en ella. Hay mucho en común entre el contraste que Toennies ve entre la época medieval y la moderna y el que ve Carlyle, por ejemplo en *Pasado y presente*, aunque con esto no quiero decir que yo suponga una influencia directa de Carlyle en Toennies. No tenía por qué haberla. Como ya he observado antes, el contraste explícito o implícito entre la Edad Media y la época moderna fue uno

de los temas más poderosos que guiaron tanto el arte como la filosofía del siglo XIX.

Sin duda alguna es un tema maestro en el libro de Toennies, pero, al escribir como filósofo-sociólogo, a quien interesaba algo más que la narración de la historia europea, trató de hacer universales sus dos tipologías del orden social y efectivamente lo consiguió, pues el binomio *Gemeinschaft-Gesellschaft* ha sido constantemente utilizado en las ciencias sociales, aplicado a los más diversos pueblos y culturas.

La esencia del libro de Toennies puede formularse sucintamente por referencia a lo que he venido llamando aquí «la erosión del progreso». Como muchos de los grandes filósofos y artistas de su época, afirma que la consecución del progreso, tal como se le define normalmente en términos de industria, democracia, tecnología, individualismo e igualdad, ha provocado en el cuerpo social desplazamientos en la distribución de las posiciones y rentas, y transformaciones de identidad que a su vez han conducido a la proliferación de problemas morales, sociales y psicológicos. Hay, por lo menos, una docena de ensayistas, poetas o novelistas importantes que (excepto quizá por el estilo) podrían haber escrito el siguiente párrafo de Toennies:

> *Gesellschaft* se refiere a la construcción artificial de un conglomerado de seres humanos que se parece superficialmente a la *Gemeinschaft* en cuanto que los individuos viven y moran juntos pacíficamente. Sin embargo, en la *Gemeinschaft* permanecen esencialmente unidos a pesar de los factores que tienden a separarlos, mientras que en la *Gesellschaft* están esencialmente separados pese a todos los factores unificadores.

Cuatro años antes había escrito Disraeli en *Sybil:* «No hay comunidad en Inglaterra; no hay más que agregación, pero agregación bajo circunstancias que la convierten en un principio disgregador más que unificador... La sociedad moderna no conoce prójimo.»

La razón fundamental de la elevación del número de problemas, conflictos, tensiones y angustias sociales, nos dice Toennies, se debe a la erosión gradual de las costumbres y tradiciones en que antes vivían los seres humanos. Y esta erosión está causada en gran parte por la naturaleza misma de la situación política moderna.

> El estado se libera cada vez más de sus tradiciones y costumbres del pasado y de la creencia en su importancia... Como únicos protagonistas quedan el Estado, sus ministerios y los individuos, en lugar de las numerosas y múltiples agrupaciones, comunidades y asociaciones que se formaban orgánicamente. Los caracteres del pueblo, que estaban influidos y determinados por estas instituciones que existían previamente, sufren nuevos cambios para adaptarse a las nuevas y arbitrarias estructuras legales. Aquellas instituciones anteriores pierden el firme arraigo en los usos y costumbres populares que tenían, y la creencia en su infalibilidad de que gozaban.

Con sólo algunas alteraciones, este párrafo encajaría fácilmente en *Culture and Anarchy* de Matthew Arnold y, en verso, en *The City of Dreadful Night,* poema que tiene pocos rivales en nuestra propia época por su pesimismo y melancolía absolutos, consecuencia de la reacción de un espíritu sensible a la marea de lo que muchos consideraban progreso en el siglo XIX.

Tampoco Toennies veía solución inmediata para el problema social, que a su juicio estaba causado por el conflicto entre la añoranza por los valores del *Gemeinschaft* y las reacciones que las cualidades constitutivas de la *Gesellschaft* producía inexorablemente en la mente colectiva.

> Se produce una gran transformación. Allí donde previamente la vida toda se nutría y surgía de las profundidades del pueblo (Volk), la sociedad capitalista, a través de un largo proceso, se extiende por la totalidad de ese pueblo, por toda la humanidad... Este proceso, que no se detiene en conferir igualdad de derechos políticos a todos los ciudadanos, cierra hasta cierto punto el siempre creciente hiato entre la riqueza monopolizada por la estrecha y real *Gesellschaft* y la pobreza del pueblo, pero no puede cambiar el carácter esencial de este hiato. De hecho lo hace más profundo, extendiendo y reforzando la conciencia de la «cuestión social».

Había socialistas y no socialistas en la época de Toennies que hubieran aprobado el diagnóstico, conservando mientras tanto la confianza en la voluntad política organizada para curar la enfermedad. Poco hay, sin embargo, que haga suponer que Toennies estuviera con ellos, a pesar incluso de que, con toda seguridad, no se retrajo de la participación en el orden político y social.

LA ANOMÍA

Durante el siglo XIX, la base material de la vida en la sociedad occidental se elevó hasta un punto que no sólo no tenía precedentes en la historia de la humani-

dad, sino que superaba con mucho cuanto pudiera encontrarse incluso en las utopías de siglos anteriores. Me refiero, naturalmente, a los extraordinarios avances de la tecnología, la producción masiva de bienes, la difusión de instituciones de sanidad pública, la mejoría de la vivienda, la educación popular, las diversiones gratuitas y la longevidad. Nadie, y menos los socialistas como Karl Marx, discutía la absoluta mejoría material o técnica de la vida humana en Europa occidental durante el siglo.

Desgraciadamente, como Durkheim puso en claro en su sociología, las expectativas humanas crecían más deprisa incluso de lo que mejoraba la vida material. El resultado era, creía Durkheim, un espíritu de pesimismo, de incertidumbre moral, y una dislocación de normas que estaban fuera de toda armonía con el progreso material que tan evidente era. En *L'éducation morale* escribe: «¿Qué podría ser más decepcionante que perseguir un objetivo que no existe, puesto que se aleja a medida que uno avanza?» Esta pregunta se estaba planteando en muchas áreas de la filosofía y el arte en la época de Durkheim, como de hecho se ha seguido planteando en la nuestra. La desilusión era el precio que los seres humanos estaban pagando por unas mejoras materiales que sus antepasados no habían siquiera soñado. Así lo escribieron Nietzsche en Alemania, los simbolistas en Francia y, al otro lado del Atlántico, Henry y Brook Adams e incluso Mark Twain, cuyo odio a la modernidad constituye el lado negativo de una gran parte de su producción. La desilusión precisamente por aquellos aspectos de la vida calificados de «progresivos», continúa Durkheim,

constituye el elemento principal del pesimismo circundante. Pues tales aspectos han tenido el efecto imprevisto de elevar y luego derribar las esperanzas humanas. «Ésta es la razón de que los períodos históricos como el nuestro, que han conocido la enfermedad de las aspiraciones infinitas, estén necesariamente tocados de pesimismo. El pesimismo acompaña siempre a las aspiraciones ilimitadas. El *Fausto* de Goethe puede considerarse como el representante por excelencia de esta visión del infinito. Y no sin razón lo ha retratado el poeta trabajando en continua angustia.

Ésta es precisamente la condición que algunos escritores románticos habían augurado a la sociedad occidental; por ejemplo, en las obras de Coleridge, Southey y Carlyle, el reconocimiento del progreso material va siempre acompañado de profecías de crisis en la naturaleza espiritual de la sociedad occidental. El filósofo y teólogo Lamennais, siendo joven todavía y estando aún al servicio de la Iglesia con la que más tarde rompería, escribió en 1817 en su *Essai sur l'indifférence:* «Todo lo que el hombre ha obtenido desde la Reforma en el sentido de la libertad se convertirá, por falta de una fe que lo sustente, en mero polvo.» Y en un ensayo sobre el suicidio, escrito en 1819, que anticipa claramente lo que escribiría Durkheim al final del siglo, afirmaba Lamennais: «A medida que el hombre se aparta del orden, la angustia le cerca. Es el rey de su propia miseria, un soberano degradado, en rebelión contra sí mismo, sin deberes, sin trabas, sin sociedad. Solo en medio del universo, corre, o trata de correr, hacia la nada.» Ningún existencialista del siglo XX, ni Sartre, ni Camus siquiera, hubiera superado esta exposición.

También Tocqueville predijo, en la segunda parte de *La democracia en América*, esta consecuencia de la modernidad, especialmente de las circunstancias engendradas por la igualdad. Tales circunstancias elevan las expectativas del hombre, pero al mismo tiempo «derriban sus esperanzas de alcanzarlas. En ninguna parte», sigue Tocqueville, «se siente el individuo más impotente, o más solo, que ante una opinión pública dominante». El filósofo y crítico literario Émile Faguet haría de ello la base de sus ataques a la democracia: cuanto más avanzan las masas en su poder, más disminuye en importancia lo individual. Gran parte de la poesía que se escribió en tiempos de Durkheim —la de Verlaine y Rimbaud entre otras— da testimonio de la profunda sensación que se tenía de la erosión de la individualidad en la sociedad producida por la democracia. En suma, los temas que trata Durkheim en su obra, empírica e incluso cuantitativamente, son en gran parte reflexiones sobre los temas que habían sido vigentes en la literatura y el pensamiento filosófico francés hasta la Restauración al menos.

En su primera obra importante, *La división du travail* (1839), Durkheim, aunque se ocupa primordialmente de describir el progreso evolutivo de la sociedad desde la solidaridad «mecánica» a la «orgánica», toma nota de la tendencia del nivel de progreso de la sociedad a ser inversamente proporcional a la felicidad humana. No hay problema evidente de infelicidad, nos dice, en la sociedad primitiva, no hay formas de conducta tales como el suicidio para medir la insatisfacción latente del individuo por la vida. En virtud de su propia simplicidad tecnológica y social, la vida primi-

tiva ofrece poco estímulo, si es que ofrece alguno, para que aumenten los deseos del hombre o sus expectativas para el futuro. Tanta es la solidaridad que se encuentra en la sociedad primitiva o popular, nos dice Durkheim, que poca cabida hay, si alguna, para la clase de anomía y alienación que acosan al hombre moderno. La modernidad ha traído consigo progreso, eso sí, pero también un aumento del sentido del aislamiento individual, de la sensación de inseguridad y, cada vez más, de la falta de objetivo en la vida. Todo este análisis se convirtió en el foco del estudio de Durkheim sobre el suicidio. En el aumento del suicidio en Occidente, pensaba, puede verse y confirmarse la enfermedad de una sociedad entera.

No menoscabamos la talla de Durkheim como sociólogo al señalar que tal análisis, tal punto de vista, habían hecho su aparición a principios de siglo en la literatura y el arte. Las ideas de la ambición fáustica, de las expectativas defraudadas, del egoísmo paralizante eran comunes, como el tema del suicidio, en gran parte de la literatura de creación del movimiento romántico a principios del siglo XIX. La propia admiración de Durkheim por el sistema gremial de la Edad Media procedía de las corrientes neomedievalistas que habían aparecido antes entre los artistas. ¿Adquirió su obsesivo interés por la religión (aunque toda su vida siguió siendo un agnóstico declarado) de las mismas corrientes? Es interesante que un contemporáneo de Durkheim, el novelista J. K. Huysmans, después de ocuparse con minucioso detalle de la sociedad que le rodeaba en sus primeras novelas, especialmente en *At the Bottom*, donde el hombre moderno aparece como

un ser carente de fe, de sentido o de objetivo, que busca ciegamente su destrucción en los excesos del egoísmo, que no es sino la otra cara de la falta de autoridad moral, se dedicara, tras su conversión al catolicismo, a hacer una serie de novelas en que se describe la religión como un baluarte, una fortaleza sobre toda la comunidad.

Durkheim no fue un converso, desde luego. Pero no es esto lo que importa. Lo esencial es que Durkheim experimentara, como sociólogo, claro, un giro análogo de su preocupación inicial por la desorganización de la sociedad moderna, por la malignidad del egoísmo, de la anomía, que él consideraba el verdadero índice de la invasión de la modernidad, hacia las creencias y estructuras estables, hacia la religión. Desde la época en que terminó *Le suicide* hasta el estallido de la segunda guerra mundial, rara vez se desviaría ya, si es que lo hizo alguna, de la religión como tema de sus investigaciones. No como converso, sino como sociólogo, manifestó precisamente la misma clase de interés por la religión que encontramos en un Huysmans —y en un momento muy anterior del siglo, en *El genio del cristianismo* de Chateaubriand—, y este interés abarca, naturalmente, el ritual, el culto, el sentido de lo sacro y, sobre todo, la religión como comunidad, como fuente indispensable de fuerza para el individuo que forma parte de ella. Agnóstico o no, Durkheim logró en sus obras lo que es, sin duda, la más impresionante demostración *erudita* de la indispensabilidad funcional de la religión en la sociedad de que formamos parte todavía hoy.

Tampoco podemos situar el estudio de Durkheim

sobre la religión en un contexto exclusivamente científico. Era profunda, incluso obsesivamente consciente de la crisis moral de su tiempo. No hay poeta ni novelista religioso de su época que pudiera haber expuesto esta crisis con mayor elocuencia o energía que él. La historia, escribe en *L'éducation morale*, no revela «crisis mayor que la que ha afectado a las sociedades europeas durante más de un siglo. La disciplina colectiva, en su forma tradicional, ha perdido su autoridad, como demuestran las tendencias divergentes que perturban la conciencia pública y la ansiedad general resultante».

Es demasiado inverosímil que Durkheim, que literalmente adoraba la ciencia (y nosotros no hemos producido todavía a alguien que le supere en las ciencias sociales), hubiese aceptado cualquier adscripción de su obra a motivaciones artísticas o estéticas, como tampoco religiosas. Una inexorable disciplina científica y de estudio fue la ley de toda su vida. Es, pues, de lo más sorprendente, y viene a confirmar mi punto de vista, que existiera un parecido tan vivo y tan profundo entre los temas esenciales de la obra de Durkheim y los que aparecen en tan gran parte del arte de su época, sagrado o profano. Cualesquiera que fueran las fuentes estrictamente individuales de la visión de Durkheim de una gran crisis moral en su época, de su interés por las manifestaciones de esta crisis (tales como la anomía, la alienación, el rechazo de la riqueza y la pérdida del sentido del propósito) y, por último, de su interés característico por el carácter comunitario de la religión, por sus raíces en la comunidad sagrada, el hecho ineludible es que tanto la visión como el interés

son elementos importantes del arte y la literatura de su época y lo habían sido desde la primera parte del siglo. Nadie, en suma, nos da un testimonio más expresivo que Durkheim de la unidad de arte y ciencia.

EL EXTRAÑAMIENTO

El aislamiento, la reserva, la alienación o extrañamiento; tales son para Simmel los aspectos dominantes del espíritu humano que resultan en gran parte del crecimiento de la metrópoli, que para Simmel es la imagen misma de la modernidad. Claro que Simmel, como Hegel antes que él, vio cierto grado de extrañamiento latente en el carácter mismo de la mente humana: el carácter que nos permite a cada uno ser, a un tiempo, objeto y sujeto. Pero toda la fuerza del moderno cambio tecnológico, económico y político ha consistido en desarrollar, pensaba Simmel, un objetivismo masivo ante el cual la mente del individuo se ensimisma.

En casi todos los aspectos, Simmel es tan artista como sociólogo o filósofo. No hay, en su tiempo ni después, quien le iguale en la sensibilidad impresionista con que observa la sociedad que le rodea ni en gracia y sutileza de estilo. El ensayo era para él más natural como forma de expresión que lo que había sido nunca para Montaigne, Addison o Saint-Beuve. Entre los cultivadores de las ciencias sociales del siglo pasado, sólo Lord Keynes rivaliza con Simmel como artista del ensayo. Es interesante que, igual que Keynes era miembro del famoso Grupo de Bloomsbury de Londres, compuesto en su mayor parte por escritores

y pintores, Simmel tuviera una relación casi igualmente estrecha con el grupo, el «círculo» que rodeaba al famoso esteta Stefan George en Berlín a principios del siglo, compuesto también principalmente por artistas y poetas. No sorprende enterarse de que el repertorio de intereses estéticos de Simmel era muy amplio. Sus cursos de filosofía del arte fueron de lo más populares en la Universidad de Berlín, donde fue primero estudiante y luego profesor. Y no sólo fue un consumado crítico, que escribió ensayos sobre los escritores y artistas más eminentes de su época, sino que es también autor de respetables y completos estudios sobre Goethe y Rembrandt. Sabemos que fue amigo y benefactor del joven Rilke y su admiración y estudio del escultor francés Rodin son bien conocidos por las numerosas referencias que a ello hace. Desde su niñez, Simmel sintió un profundo interés por todas las esferas del arte.

No hay artista o esteta que haya prestado más atención que Simmel al perenne problema del artista, forma y estructura. Era, desde luego, la forma lo que para Simmel constituía el verdadero distintivo de la sociología. Vivió una época en la historia de la universidad alemana en que se consideraba vital dar una definición precisa a cualquier especialidad que se pretendiera introducir en los planes de estudios, y la contribución de Simmel fue su insistencia en que era la *forma* lo que debía tenerse en cuenta a la hora de buscar el puesto de la sociología entre las ciencias sociales. Hay otras disciplinas que pueden ocuparse del contenido de las relaciones sociales: la religión, la política, los negocios, la diversión, la guerra, la educación,

lo que sea. La sociología, afirmaba Simmel, debe ser la disciplina en la cual el interés por la forma o estructura trascienda del interés por el contenido. Así, la díada o tríada pueden tener un contenido político, religioso o económico, y tal contenido no es, desde luego, insignificante o irrelevante para la indagación del sociólogo. Pero el interés primordial del sociólogo lo constituirá, pensaba Simmel, la estructura misma, las relaciones diádicas y triádicas entre los individuos y el efecto determinante o condicionante que esta estructura tenga sobre el contenido.

Descubrir e identificar las formas que hagan posible el estudio del comportamiento humano; éste fue el más profundo objetivo de Simmel como sociólogo. Lo que escribe Étienne Gilson, en la obra a que me he referido repetidas veces en este libro, *Pintura y realidad*, sobre la relación entre el artista y las formas es muy instructivo para nuestra apreciación de Simmel: «El artista creador, en cuya imaginación rondan los rudimientos de formas indiferenciadas, es el hombre cuya mano las hará ser lo que obscuramente aspiran a ser. Para que él pueda ver sus propias imágenes, la mano del pintor debe darles existencia real.» Se cuenta que Miguel Ángel contestó una vez, a alguien que le preguntaba sobre una de sus esculturas, que él se limitaba a tallar y cincelar el gran bloque de mármol hasta encontrar la figura perfecta que había en su interior; entonces sabía que había cumplido su objetivo.

Simmel era también un buscador de formas: sociales y psicológicas tanto como estéticas. Igual que el matemático (artista supremo según los cánones de Simmel) se ocupa del cuadrado o el triángulo como

formas abstractas, y busca conclusiones respecto a estas formas que no dependen en absoluto de los elementos de que está compuesto cualquier cuadrado o triángulo dados, así, nos dice Simmel, estudia el sociólogo las formas de interacción social, haciendo más o menos abstracción del contenido u objetivos que esas formas encarnan. Así, en la que suele considerarse su obra sociológica más importante, su *Philosophie des Geldes*, Simmel, operando en buena parte sobre su temprana lectura de Marx, afirma que la significación del dinero es mucho mayor que la que Marx le atribuía en *El capital*. No sólo sirve el dinero como medio de intercambio fundamental en la economía capitalista, en contraposición a una economía de uso o trueque; es, en sus distintas formas, de metal, papel, crédito, acciones, una forma de interacción social que está estrechamente relacionada con otras formas, mentales, sociales y culturales, en la sociedad moderna. Para Simmel, la aparición y rápida difusión del dinero a fines de la Edad Media no era sino uno de tantos ejemplos de un fenómeno mucho más general en la historia moderna: «La visión racional del mundo», por medio de la cual, las unidades orgánicas quedan disueltas en meras clases u órdenes de relación social, alcanzando el individuo un grado de liberación, y a la vez de independencia, incluso de aislamiento, que era imposible en una sociedad como la que había llegado a su apogeo en el siglo XIII. El dinero, pues, se convierte para Simmel no sólo en el «contenido», por decirlo así, de una nueva forma de sistema económico; es, por su propia naturaleza, una forma de interacción y comunicación humana, y una forma que permite la conversión

de valores cualitativos en cuantitativos, pero también la liberación de los elementos individuales de los contextos comunitarios, haciendo así posible la infinita formación de nuevas y siempre cambiantes relaciones.

La preocupación de Simmel por la forma era parte y aspecto del que fue quizá el cambio más trascendental que se produjo en los mundos del arte y la ciencia a principios del siglo XX. Lo que en la mecánica del siglo XIX se había concebido como «materia» —dura, estable, sólida e irreductible por definición— y tan netamente se había diferenciado de la energía o el movimiento, se convertía ahora, en las obras de los grandes pioneros de la física en nuestra época, en la mera manifestación de la pura energía, que se revela en relaciones sólo expresables en términos matemáticos. Cada vez más tiene el científico que acudir a figuras o esquemas elementales para entender la realidad, como ya el más grande de los filosófos-matemáticos, Platón, había declarado hace más de dos mil años.

Pero casi el mismo cambio se estaba produciendo en el mundo de la pintura y, aunque en grado menos acusado, en la literatura. También aquí observamos una insólita concentración en las estructùras y esquemas, y también en el uso de la luz y la sombra, que hace suponer la existencia de un interés en la forma por la forma, una convicción de que la realidad consiste menos en contenido que en forma. Para el artista como para el físico matemático, la verdad o realidad se encontraba en las diversas configuraciones que proporcionan al mundo y a la vida auténticos cimientos. El Impresionismo y el Simbolismo participaron en mucho de la transformación de que hablo. En la represen-

tación tradicional de la realidad tuvo lugar la misma disolución de la materia o contenido, trasladándose el acento de la imitación o copia literal por parte del artesano al uso de símbolos y alusiones, a partir de los cuales el espectador podía recorrer instintivamente su camino hacia lo que tales símbolos y alusiones encerraban en sus configuraciones. A este respecto es muy revelador lo que escribe Jacques Barzum:

> No hay evidencia de que los artistas que dejaron el camino de la naturaleza por el del símbolo sintieran curiosidad por la obra de Bohr o Plank, ni de que envidiaran al premio Nobel de física. Se estaba produciendo una invasión de sofisticación (como se la llamaba)... La vemos por primera vez en la teoría del arte que inaugura el siglo XX, la teoría del arte como forma pura, puras relaciones.

El puesto de Simmel en esta «invasión de sofisticación» está claro, y se pone de manifiesto en un montón de obras que pertenecen al arte y la metafísica tanto como a la sociología. La búsqueda del conocimiento se convirtió esencialmente para Simmel en un único, aunque ancho camino: el que conducía a la comprensión de configuraciones y formas, dejando el tema o contenido como indistintos o relativamente insignificantes. Ya me he referido brevemente a la fascinación de Simmel por las díadas o tríadas en las relaciones humanas, independientemente de su contenido o «materia». La misma fascinación se extendía a los pequeños grupos en general y a los procesos básicos que en ellos quedaban contenidos en cuanto tuvieran que ver con un orden social más amplio. Estos pequeños grupos constituían para Simmel las moléculas del

orden social, y su interés por ellos era exclusivamente el del matemático-artista, un interés por la configuración más que por lo que encarnaban en cuanto a normas u objetivos. Así, sus incomparables estudios sobre la amistad, la dependencia, la gratitud, el amor y la confianza, por nombrar sólo algunas de estas relaciones, nos ofrecen una profundización en las formas que tiene mucho de artística. Como el artista, Simmel persigue constantemente lo elemental, y nunca desdeña el uso de la intuición, de lo que podríamos llamar inspiración creadora. Leer lo que Simmel escribe sobre la distinción entre amistad y amor, sobre la dificultad o más bien imposibilidad de que el amor sexual llegue a unirse auténticamente con la amistad, en el sentido clásico de este término, es leer pasajes de una penetración intuitiva que sólo pueden igualar las obras de los mejores novelistas o poetas. También aquí, es importante darse cuenta, hay afinidad entre las corrientes más profundas del pensamiento de Simmel y las del mundo de la literatura. Pues del mismo modo que se estaba produciendo una transformación fundamental de la pintura y la escultura a comienzos de este siglo, se estaba produciendo en la literatura. El mundo objetivo, inmediato, que había sido descrito por un Dickens, un Balzac, un Zola, resultaba decadente para la mayoría. En su lugar estaba surgiendo el mundo, tan diferente, concebido por escritores tan distintos como Proust, Joyce, Virginia Woolf y tantos otros de principios del siglo XX; un mundo mucho más subjetivo, que era más una emanación del ego del escritor en relación a un mundo percibido, un mundo que era producto de lo que se estaba viniendo a considerar como la co-

rriente de la conciencia del escritor. A este mundo pertenecía Simmel, en mucha mayor medida que cualquiera de los grandes sociólogos de su época. Aunque evitaba el egocentrismo de un Max Stirner y la fenomenología de un Husserl, al menos en grado, Simmel manifiesta elementos de estas corrientes del pensamiento en una medida que no se encuentra en Toennies ni en Durkheim y sólo se vislumbra a veces ligeramente en Weber.

Simmel revela la misma visión invertida del progreso que encontramos en otros autores de los que me he ocupado en este capítulo. No hay en Simmel el pesimismo implícito que tan evidente es en Weber y, en menor grado, en Durkheim y Toennies. Pero su visión básica del tributo cobrado por el avance político y económico de la modernidad es apenas diferente. En su *Sociología de la Religión* escribe:

> El choque mayor y más trascendente entre la sociedad y el individuo lo veo no en el aspecto de los intereses particulares, sino en la forma general de la vida individual. La sociedad aspira a la totalidad y la unidad orgánica, en la que cada uno de sus miembros no constituye más que una parte componente. El individuo, como parte de la sociedad, debe cumplir funciones especiales y emplear toda su energía; de él se espera que adiestre sus aptitudes hasta lograr la más perfecta cualificación en el desempeño de esas funciones. Pero a este papel se opone la inclinación del hombre hacia la unidad y la totalidad como expresión de su propia individualidad.

Simmel no dudaba de la decadencia general de su época, del progresivo deterioro de los valores de los que tanto tiempo había vivido Occidente. A este res-

pecto, hasta donde podemos precisar, estaba absolutamente de acuerdo con Stefan George y otros miembros del círculo de Berlín. No se da en Simmel el mismo anhelo que encontramos en George y otros miembros del grupo de que aparezcan dirigentes de una talla heroica capaz de salvar a Alemania y a Occidente de la mediocridad uniforme, del conformismo homogéneo y de la escasez de talento creador en la cultura y la política. Pero, sin duda, se da en él la misma percepción de la naturaleza del problema planteado por la sociedad de masas y las corrientes del industrialismo democrático.

En su hermoso ensayo «La Ruina», Simmel utiliza la ruina de un monumento o templo como símbolo de la ruina progresiva de los códigos morales y las estructuras sociales. En cualquier ruina física, escribe Simmel, vemos

> ... propósito y accidente, naturaleza y espíritu, pasado y presente resolver sus tensiones y sus contrastes. Es como si tuviera que desplomarse un fragmento de existencia antes de poder ceder a todas las corrientes y poderes que surgen por todos los costados. Quizá sea ésta la razón de nuestra fascinación general por el declive y la decadencia, fascinación que va más allá de lo meramente negativo o degradante. La cultura rica y polifacética, la *impresionabilidad* ilimitada y la comprensión abierta a todo que son características de las épocas decadentes, significan efectivamente este venir juntas todas las corrientes contradictorias. Una justicia igualadora enlaza la unidad espontánea de todas las cosas que crecen sueltas y enfrentadas entre sí con el declive de aquellos hombres que no pueden ya más que rendirse, que no pueden crear más ni mantener sus propias formas con sus solas fuerzas.

Así como la decadencia es uno de los atributos de la época moderna, también lo son el sentido creciente del aislamiento individual, del extrañamiento respecto de los otros hombres, de los valores integradores, incluso de uno mismo. En otro de sus ensayos, «El forastero», Simmel, con su habilidad característica para unir el pasado y el presente, lo simbólico y lo real, toma al «forastero» como personaje, como forma social que se da a lo largo de la historia, para su tema, definiendo al forastero bajo los caracteres de su «liberación» respecto de todos los puntos en el espacio y también en el tiempo. Para Simmel, el forastero posee un sorprendente valor simbólico para el moderno Occidente. El forastero es la persona que «llegó hoy y se queda mañana». Es la fijeza del papel que desempeña la que da identidad al moderno «vagabundo» del espacio y el tiempo, desarraigado, desligado y permanentemente ajeno, en esperanzas y expectativas, a todo lo estacionario.

De todas las manifestaciones de la erosión del progreso, la de mayor alcance es, para Simmel, precisamente este aislamiento, esta enajenación del individuo. Una y otra vez encontramos referencias a ello en sus escritos. Así, en su estudio clásico sobre la sociedad secreta —única obra que resume, me parece, la diversidad del genio de Simmel— encontramos, junto con el tratamiento de la forma en sí misma, atisbos de la especial clase de «secreto» que se produce en la sociedad moderna por la pérdida, por parte del individuo, de la intimidad, amistad y amor auténticos que sus antepasados conocieron. De la desaparición de la sociedad orgánica, con sus círculos concéntricos de

miembros, que había alcanzado su punto culminante en la Edad Media (en esto Simmel concuerda con Toennies) ha resultado la impersonalidad del orden social, que trae consigo anonimato y forzada reserva para el individuo. El lastre que supone para la amistad y el amor la incapacidad de darse a los demás tan libremente como en tiempos se daba, es demasiado pesado para el hombre moderno. En nuestra época, continúa Simmel, el individuo «tiene mucho que ocultar» para hacer posibles unas relaciones estrechas, especialmente las de amistad, que antes eran prácticamente un lugar común cuando los vínculos sociales tenían un carácter eminentemente personal.

No es sólo el sentido de comunidad el que ha sufrido. El hombre mismo ha quedado disminuido por el peso de la «objetividad» de la cultura moderna. «Si, por ejemplo, vemos la inmensa cultura que durante los cien años pasados ha estado incorporada a las cosas y al conocimiento, a las instituciones y las comodidades, y si comparamos todo esto con el progreso social y cultural del individuo durante el mismo período —al menos entre grupos de posición elevada—, se hace evidente una aterradora desproporción de crecimiento entre ambos. De hecho, en algunos aspectos notamos una regresión en la cultura del individuo en cuanto a espiritualidad, delicadeza e idealismo.»

Esta visión constituye el tema básico del ensayo de Simmel «Metrópoli y vida mental», quizá la más conocida de todas sus obras. A medida que la tecnología, la expansión de la industria y la progresiva burocratización del Estado tienden a hacer de la sociedad algo cada vez más «objetivo», el individuo tiende en

correspondencia a replegarse a estados más frecuentes de consciencia «subjetiva». «El individuo se ha convertido en un mero pivote de un enorme mecanismo de cosas y poderes que le arrancan de las manos todo progreso, espiritualidad y valor para transformarlos de su forma subjetiva en la de una vida puramente objetiva. Apenas hace falta señalar que la metrópoli es el genuino escenario de esta cultura que asfixia toda vida personal. La consecuencia de esta «objetivación» de todo lo que está fuera del individuo es la difusión del sentido de la reserva entre los individuos, un aislamiento progresivo, como si dijéramos, de la «intensificación de la estimulación nerviosa» que acompaña a la gran ciudad y su incesante invasión psíquica del ser humano.

No hay mucha diferencia entre la metrópoli, tal como Simmel la presenta en este ensayo, y aquello a que se referiría algunos años más tarde T. S. Elliot en *The Wasteland* como «la ciudad irreal». Tampoco hay diferencia sustancial entre los habitantes de la metrópoli de Simmel y lo que Elliot llamaba «los hombres vacíos», los «hombres disecados». A principios del siglo XIX había escrito Carlyle: «Ahora no es sólo lo externo y lo físico lo que está manejado por la máquina, sino también lo interior y lo espiritual... Los hombres se han vuelto tan mecánicos de corazón y cabeza como de manos... Todos sus esfuerzos, vínculos, opiniones, giran sobre el mecanismo y son de naturaleza mecánica.»

LA DEGENERACIÓ:

Un último atributo de la enfermedad de que he estado hablando es la degeneración: el deterioro de las cosas, la sustitución de los procesos de génesis y desarrollo por los de declive y decadencia. Weber, en las páginas finales de *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, después de mostrar los profundos efectos del *espíritu*, protestante o no, bajo las galas materiales del capitalismo, toma nota del fallecimiento de este mismo espíritu en su propio tiempo. Ningún ensayista o poeta hubiera descrito mejor que Weber la esencia de esta visión de derrota. «Hoy día, el espíritu del ascetismo religioso —que, en definitiva, quién conoce— ha escapado de la jaula. Pero el capitalismo victorioso, puesto que descansa sobre bases mecánicas, no necesita seguirlo manteniendo. La lozanía de su risueña heredera, la Ilustración, parece también irremisiblemente marchita, y la idea del deber que nos reclama ronda por nuestras vidas como el fantasma de las creencias religiosas muertas.» Por poderoso que el capitalismo pudiera parecer cuando Weber escribía estas líneas, estaba ya perdiendo la fe popular que Weber sabía vital para cualquier institución o conjunto de ellas. Muchos años más tarde, el compatriota de Weber, Joseph Schumpeter, que llegó a ser uno de los más grandes economistas de América, haría de lo que es el análisis esencialmente weberiano el fundamento de su propia predicción clásica de la definitiva caída del capitalismo en *Capitalism, Socialism and Democracy*, uno de los libros más originales y profundos de la época.

Fue también otro alemán, Max Nordau, quien escribió una larga novela, publicada en 1892-93, titulada *Degeneración*, en la que intentaba demostrar que existe una relación fija e inexorable entre el genio y la degeneración: entre la existencia de una clase intelectual en expansión, con sus conquistas, y la moribundia del orden social que contiene a esta clase. Mucho antes de que empezara la primera guerra mundial en 1914, el historiador y sociólogo alemán Oswald Spengler, en *La decadencia de Occidente*, trató, con amplio y controvertido eco, de mostrar que toda civilización está, en los anales de la historia, destinada a declinar una vez que ha alcanzado determinado punto de sazón. Occidente, afirmaba Spengler, no es una excepción. Los estigmas del declive que Spengler nos señala en la sociedad occidental son los mismos que ya hemos apuntado en el arte, la filosofía y la sociología de finales de siglo. Y, como ya he observado, su emotivo ensayo sobre el especial puesto que las *ruinas* ocupan en la moderna conciencia de Occidente es testimonio de su propia consciencia, penetrante aunque nunca morbosa, del fenómeno del declive y la crisis. Las novelas de Thomas Mann, *Los Buddenbrook* y especialmente *La montaña mágica*, junto con un montón de obras más cortas, nos brindan premoniciones y profecías, así como observaciones, sobre el mismo proceso de declive y decadencia.

El estado de espíritu que describo no estaba en absoluto limitado a Alemania. Durkheim toma nota de ello en las últimas páginas de *Le suicide* y también en su obra póstuma, *L'éducation morale*. Incluso en su obra más temprana, *La division du travail*, aunque no sería

exacto hablar de un pesimismo intrínseco en Durkheim, sin embargo, carga mucho el acento en lo que él llama el declive del consenso, de la conciencia moral en la sociedad. Y en las obras posteriores es tajante en su insistencia en que la sociedad occidental estaba padeciendo una gran «crisis moral», una de cuyas consecuencias podría muy bien ser su descomposición. El espíritu de *fin de siècle* tampoco necesita aquí mayores explicaciones: baste decir que escritores como Remy de Gourmont, Huysmans, Peguy, Proust y Verlaine tuvieron en gran parte la misma visión del mundo que les rodeaba y, consecuentemente, se retrajeron de él, aunque cada uno de un modo diferente.

Incluso en los Estados Unidos, donde sin duda la idea del progreso tenía generalmente una importancia más imperativa para los intelectuales que la que tenía en Europa en la misma época, tenemos en el quicio del siglo profetas del fracaso. Entre ellos están Henry y Brook Adams. El primero, en su *Degradation of the Democratic Dogma*, en numerosas cartas y fragmentos ocasionales, en *Mont St. Michel* y *Chartres* y en la famosa obra *Education*, expresó vivamente su desesperanza respecto a la democracia americana y, por supuesto, respecto a la sociedad occidental. Dividió el pasado en las edades del instinto, la religión, la ciencia y, por último, la «hipersensual». Cada edad es más breve que la precedente, y la última es la más corta con gran diferencia. A lo largo del proceso evolutivo, pensaba Henry Adams, ha habido un constante desgaste de energía humana. Los próximos cien años verán, escribió, «un colapso definitivo, colosal, cósmico». Brook, el hermano de Henry, planteó el

asunto de forma algo diferente, pero con un punto en común. Hay, escribe Brook, una «ley de la civilización y el declive». Es de naturaleza cíclica. Hay épocas periódicas de florecimiento en la historia de la humanidad. Pero también hay, inexorablemente, períodos de decadencia y crisis. Tal es, creía él, el nuestro.

No puede decirse que hubiera muchos sociólogos americanos durante la primera mitad del siglo XX que pasaran mucho tiempo pensando en los grandes procesos de declive y civilización, aunque la idea se cierne en el ambiente y se manifiesta en algunas obras de Sumner, que estaba muy lejos de ser el optimista que a menudo se nos ha retratado. Hubo otros, pero donde más claramente aparece en la sociología americana el espíritu o la psicología de la degeneración, al menos desde la época en que escribía Charles H. Cooley, es en la atención casi obsesiva que se presta a la idea de la *desorganización social,* concepto que hacia principios del siglo XX había ido suplantando progresivamente al término, más viejo, de «problemas sociales». La idea de que las formas de conducta declaradamente patológicas que aparecían en la sociedad —crimen, pobreza, divorcio, alcoholismo, enfermedades mentales, etc.— eran algo más que discretas violaciones de la moralidad ordinaria, como se había sostenido tanto tiempo, y que eran en cambio síntomas de un proceso, la desorganización, que afectaba a toda la sociedad; éste fue en muchos sentidos un cambio importante en la naturaleza de la sociología de los Estados Unidos a comienzo de siglo. Creo que hay que decir que el tema de la desorganización, con el que en este momento rivaliza el tema relacionado de la desviación, aunque

nombrado y definido, ha estado más presente que cualquier otro en la literatura y la investigación sociológicas de este país. Como digo, no sería exacto, repasando las obras de los sociólogos americanos de los tres cuartos de siglo que van transcurridos, atribuirles cualquier gran principio filosófico sobre la degeneración o la crisis comparable a lo que en el mismo período puede encontrarse en gran parte de la literatura europea. La mente sociológica americana no se ha dado a menudo a la filosofía de la historia, a lo que desde hace poco se ha venido a llamar macrosociología, aunque hay síntomas recientes que permiten suponer que actualmente esta condición puede estar cambiando de forma sustancial.

Pero de cualquier forma, aunque sea incorporado a la estructura del pensamiento sociológico, el tema de la degeneración ha sido un tema señalado desde la época en que Comte —profundamente convencido de lo que él llamaba «la crisis espiritual de nuestra época», causada por los profundos estragos de las dos revoluciones sobre la tradición y la estabilidad, y acelerada por el individualismo que Comte declaró «la enfermedad del mundo moderno»— dio existencia por primera vez a la palabra *sociología*.

No sólo Comte, sino la larga sucesión de sociólogos que más influencia ha demostrado ejercer en el espíritu de la sociología contemporánea, encontrarían los siguientes versos de Keats perfectamente adecuados a la ciencia de Comte, e incluso constitutivos de ella:

Las cosas se desmoronan; su centro no puede sostenerlas;
la marea ensangrentada se ha desbordado, y por doquier
se ha anegado la ceremonia de la inocencia;
los mejores carecen de convicción, mientras los peores
llenos están de apasionada fuerza.